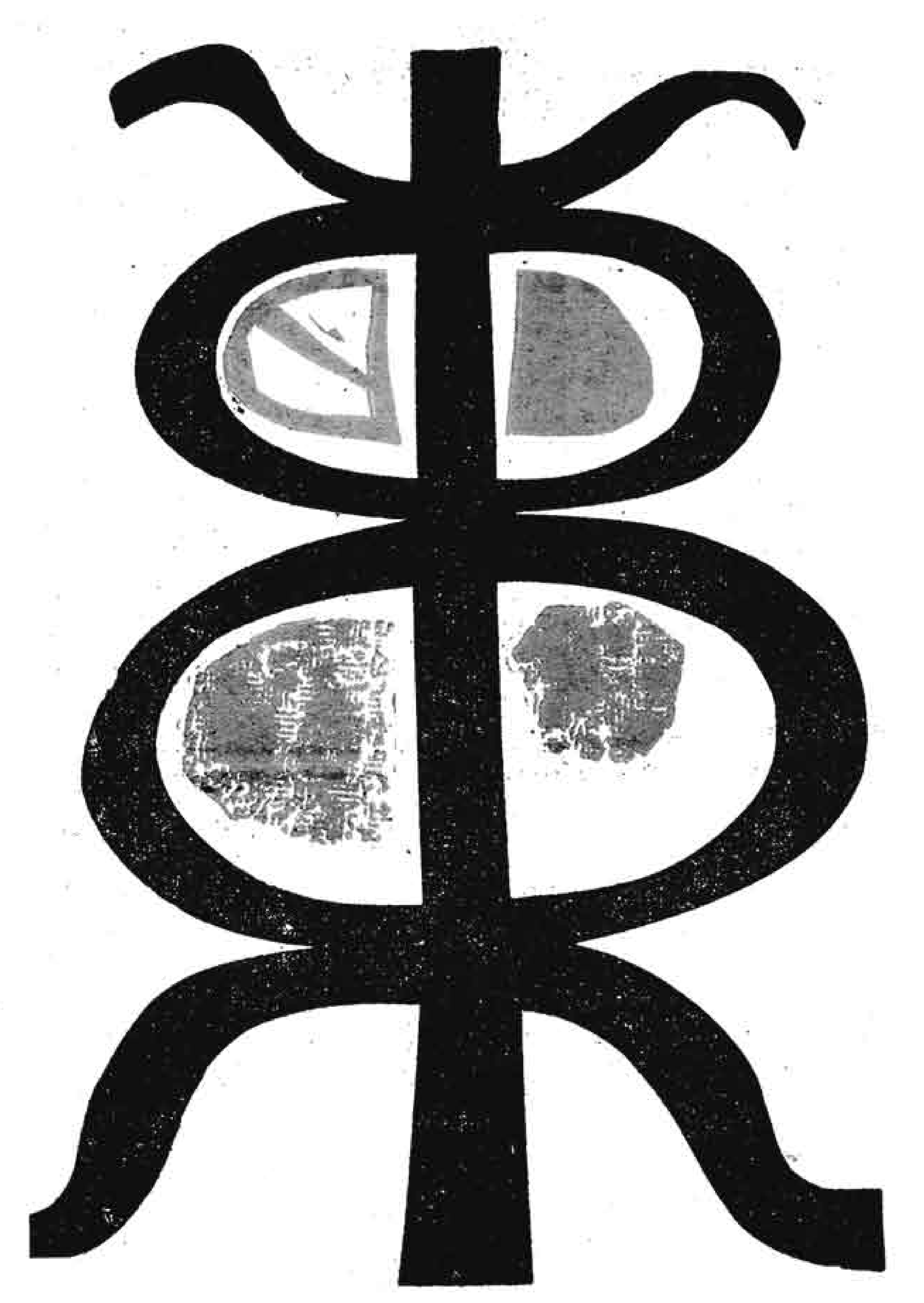
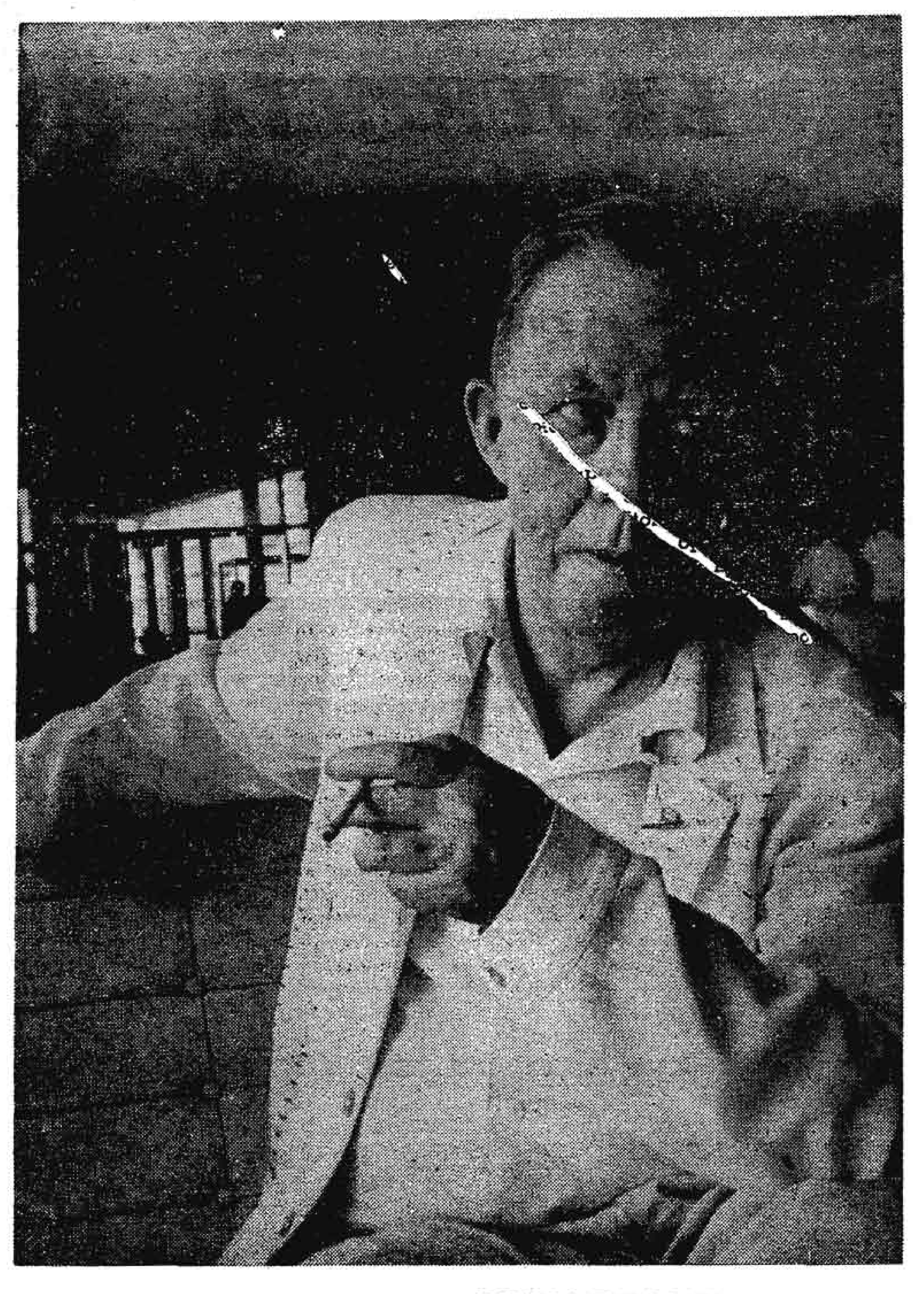
DANZA: LA JUSTICIA POETICA Y LOS IBEYES



lunes de revolución

director:
GUILLERMO CABRERA INFANTE
sub-director:
PABLO ARMANDO FERNANDEZ
emplanaje:
TONY EVORA Y GUERRERO

Carleton beals, Amigo de cuba



FOTOS DE MAYITO

A Carleton Beals lo conocíamos por sus artículos en "The Nation" y en "The Progressive", por sus libros "El "Crimen de Cuba", "Porfirio Díaz: Dictador de México", "Fuego sobre los Andes", "América ante América", "Panorama Mexicano", y otros muchos hasta alcanzar el número de treinta o más que ahora el mismo Beals nos menciona. Carleton Beals está desde hace mucho tiempo —20 ó 30 años— entre el grupo más selecto y eminente de los conocedores de América Latina. Pero no de una América Latina como pieza de museo, o como un objeto gracioso y folklórico. Beals está interesado hoy, ha estado interesado siempre, en el hombre de la América hispana, en el hombre humilde, en el hombre que padece por culpa de las grandes empresas extranjeras y nacionales.

Ahora Beals está en Cuba. Hace apenas dos semanas que está en Cuba. Ha estado muchas veces antes. Tantas, que ya no las recuerda.

—Antes de venir a ver esto, yo dudaba, pero ya no dudo. Esta revolución es una revolución de verdad. Yo dudaba porque temía que esta revolución fuera como la del año 33, como la del ABC, que los traicionó a ustedes. Pero enseguida me he dado cuenta que aquí se está haciendo una gran revolución —dice Carleton Beals, y se queda pensativo unos instantes.

—¿No cree que precisamente porque es una gran revolución es porque nos atacan tan despiadadamente?

Se queda mirando unos instantes, siempre repetirá esto en la conversación:

—Pues claro. Hace unos meses hablaba con un comentarista del "New York Times", y me decía que durante toda su carrera de periodista no había visto jamás un ataque tan despiadado y mal intencionado como el que se está llevando a cabo contra Cuba. Y es que en América no se había hecho una revolución social de la trascendencia de esta. ¿Verdad que todo esto es muy lógico? —dice sonriendo.

Alguien que llega dice que si él no cree que haya un cambio en el futuro, de parte del Gobierno y los medios de publicidad de Estados Unidos.

—Eso no lo podría asegurar porque yo no soy profeta, pero puede que haya algún cambio según se vaya acercando la fecha de las elecciones presidenciales. ¿Quién sabe? Las fuerzas que se mueven contra Cuba son muy complejas y muy poderosas.

—¿Cree usted que si triunfan los demócratas en las elecciones presidenciales, se produzca un cambio radical? —le preguntamos.

Se sonríe un poco maliciosamente, los ojillos azules se le achican.

—Bueno, un cambio radical es muy difícil que se produzca. En Estados Unidos vivimos hace tiempo un gobierno de un solo partido, los demócratas son en términos generales iguales a los republicanos, responden a los mismos intereses. Puede que haya un cambio de actitud. Eso depende de quién salga electo. Por ejemplo, Kennedy ha dicho que si sale electo le dará a los chinos comunistas las islas de Quemoy y Matsú y hasta ha apuntado que posiblemente haya un reconocimiento del gobierno chino y un repudio total a Chiang Kai-Shek. Esto puede ser un índice de algo. Es muy posible que con Cuba y con el resto de América Latina haya un cambio de actitud, esto sería beneficioso para ustedes. Pero hay que esperar.

—¿Y usted cree que ganen los demócratas?

—Yo creo que sí.

—¿Y que el candidato sea Kennedy?

—Ah, eso es muy difícil de decir. Ni ellos mismos lo saben ahora. Puede que el candidato sea Kennedy, que ha demostrado pujanza y simpatía. Pero es posible que surja un candidato de transición como Stevenson, o Symington, o Lyndon Johnson. No siempre es postulado el candidato de más popularidad sino el que la maquinaria política escoja, ¿sabe?

Tratando de cambiar el rumbo de la conversación hablamos del azúcar cubano y de los ataques hechos al Gobierno Revolucionario por sus ventas de azúcar a la Unión Soviética y en general por la política mundial seguida por la Revolución.

—Es increíble la ignorancia que tiene esa gente de la prensa sobre el azúcar —dice Beals—, pero el "Wall Street Journal", que es el órgano de los intereses azucareros, y la propia Asociación de Azucareros Norteamericanos han declarado más de una vez que sería muy perjudicial para todos, que redujeran la cuota o el precio del azúcar cubano.

Llega un amigo cubano, hace 15 años que no se ven. Mientras lo abraza, dice el amigo:

—Carleton Beals, qué bien estás. Carleton Beals: gran cubano, gran mexicano, gran peruano. Qué bien te ves, Carleton Beals —le repite constantemente entre abrazo y abrazo:

Beals, pequeño y macizo, sonríe un poco tímidamente ante los elogios y los abrazos.

Alguien del grupo, un chileno, dice: ¿Conoce el Frente Unido Pro Liberación de Cuba, que se constituyó en Chile el 11 de marzo de 1952, un día después del golpe de Batista contra el presidente Prío? ¿Usted sabe las palabras que puse en el documento inicial? Estas que Carleton Beals escribió en 1934 "Cuba está bajo el talón de un oficial del ejército salvaje, advenedizo y audaz: Fulgencio Batista, que está a las órdenes del Gobierno de los Estados Unidos".



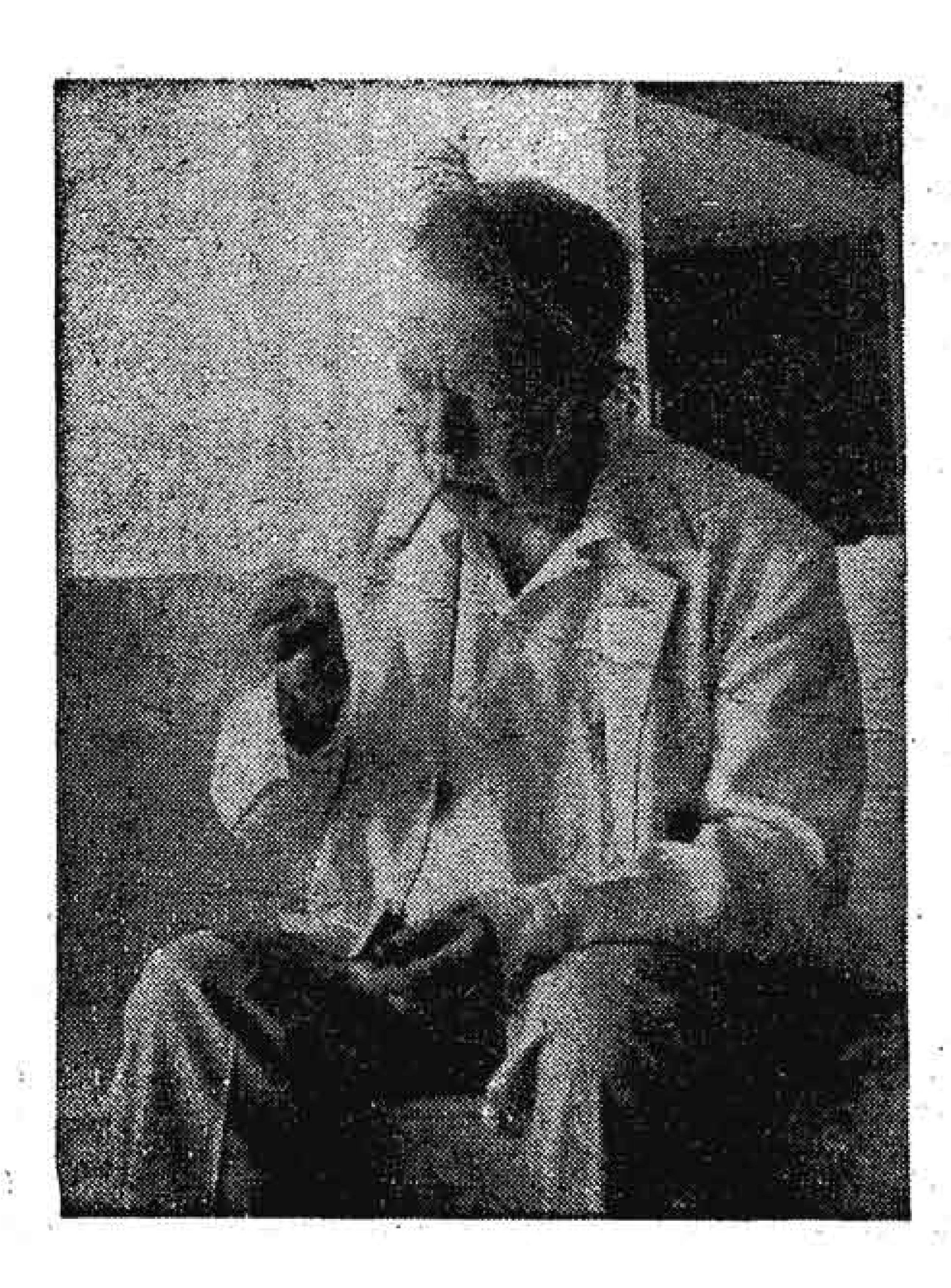
Beals vuelve a sonreir y se queda callado un momento. Entonces propone un trago. Mientras caminamos, alguien menciona que un día antes de salir para Cuba fué llamado por el Sub-Comité del Senado norteamericano para la seguridad interna, por haber firmado el documento del Comité Pro Trato Justo para Cuba, de Waldo Frank.

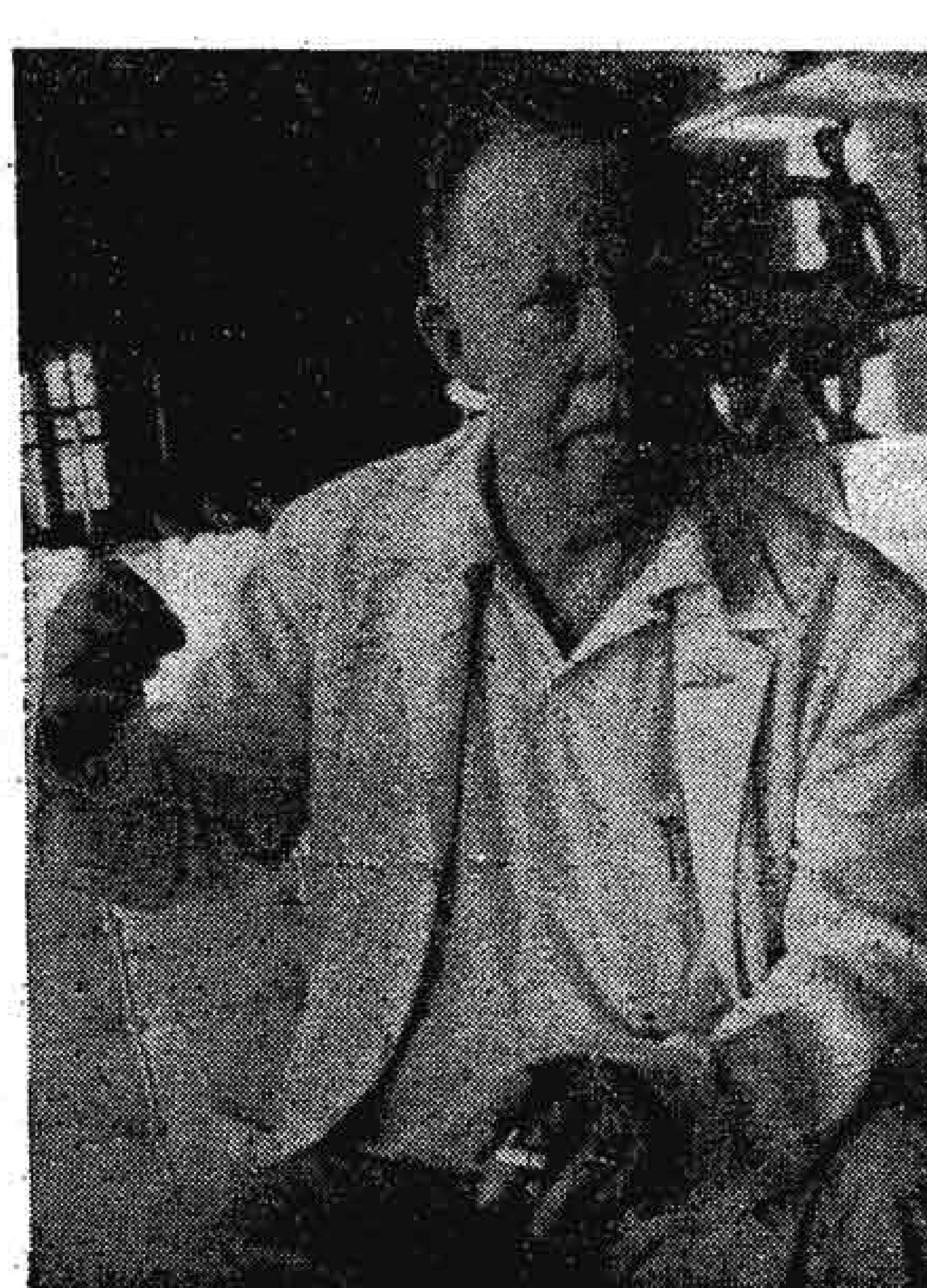
—¿Cómo lo trataron? —le preguntamos.

—Bien, amablemente. El abogado del Sub-comité era el que hacía la mayor parte de las preguntas y de vez en cuando uno de los cinco o seis senadores que estaban allí me preguntaba algo. Me preguntaron que por qué me había unido al Comité, que si pensaba seguir perteneciendo al mismo, que quién me había inducido a unirme al Comité.

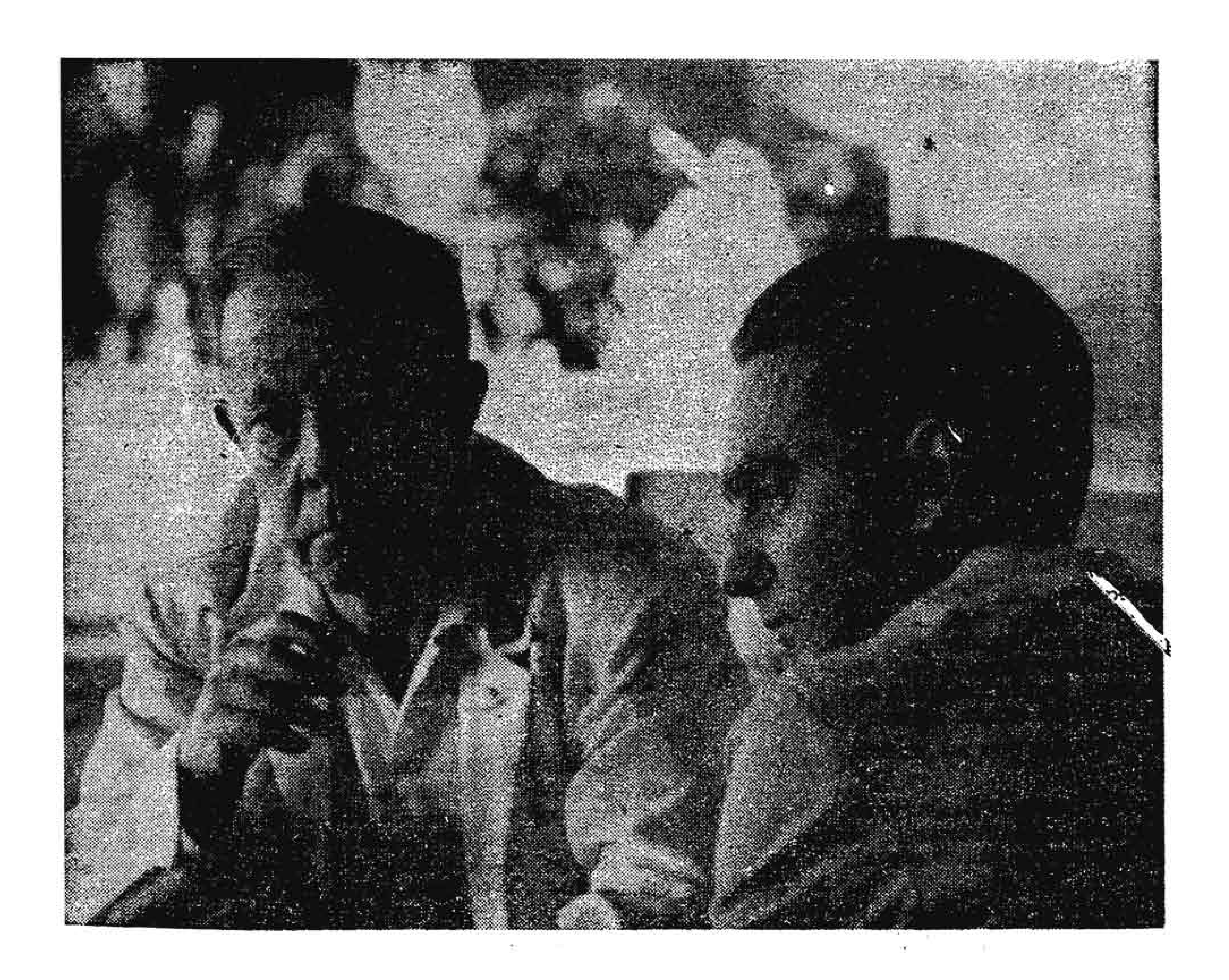
—¿Y por qué hacen estas cosas? —dice alguien.

—Porque están asustados. Este gobierno que hay ahora en mi país es un gobierno muy confuso, sin sentido de dirección. Están asustados y ya sabemos que la gente cuan-









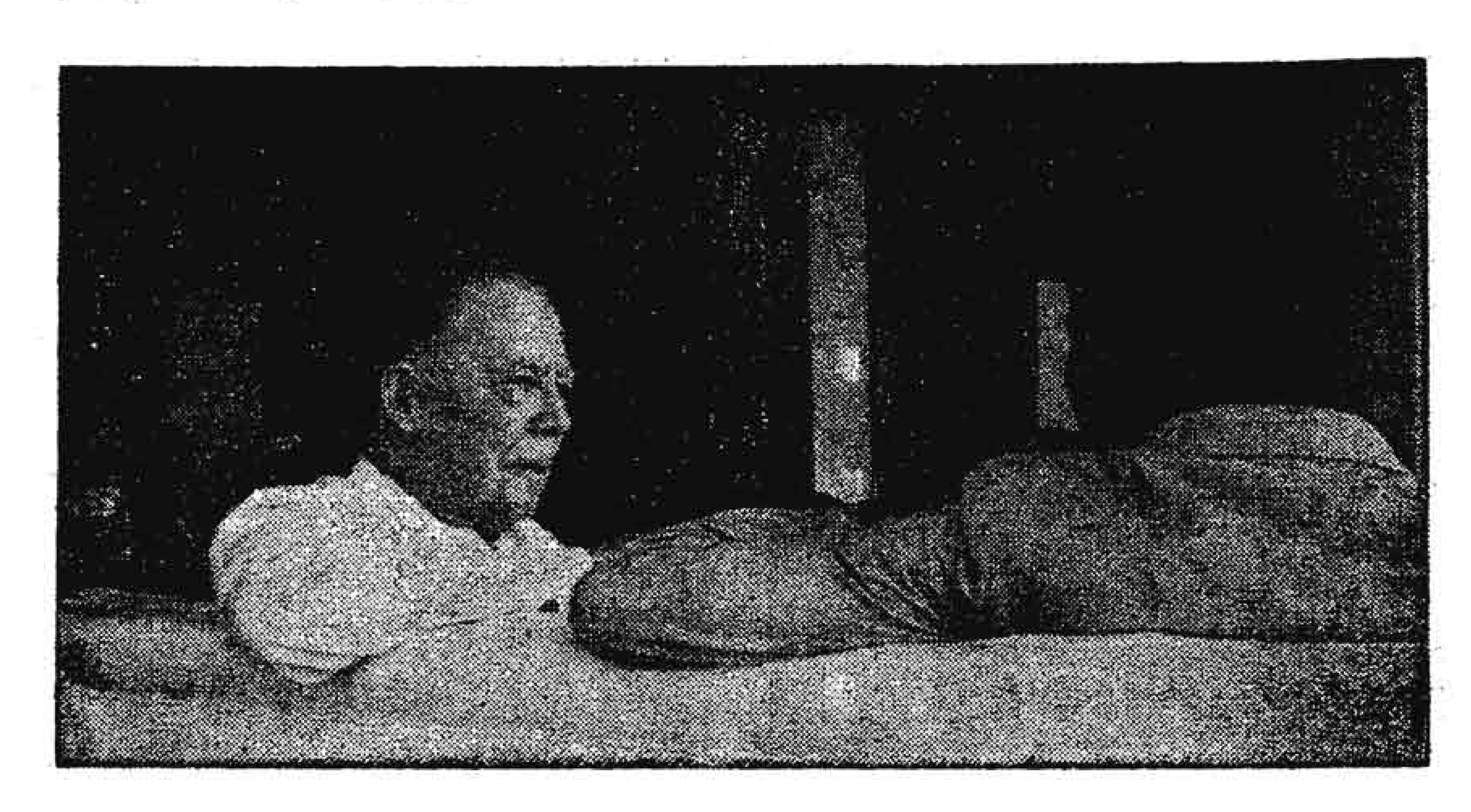
do está asustada es muy peligrosa, hace cosas muy peligrosas —dice Beals.

—Eso es muy grave. Hay que ver cómo está la juventud norteamericana.

—La juventud norteamericana se ha tenido que refugiar en dos cosas: en la delincuencia juvenil y en el escapismo esotérico de los *beatniks*. Nosotros, que éramos los *beatniks* de hace veinte años, también nos rebelábamos contra las cosas establecidas pero teníamos una visión realista, una conciencia social que esta generación no tiene. El budismo Zen no va a resolver los grandes problemas de la vida de mi país, de eso puede estar seguro.

Alguien hace notar la hora. Habíamos comenzado la entrevista en pleno día y ya es de noche. Todos nos ponemos de pie. Carleton Beals nos estrecha fuertemente la mano en un gesto amplio y amistoso:

—Vuelva por aquí, ¿eh? —dice.



Paso a paso

Graziella Peyrou

Hoy he visitado su tumba como todas las mañanas, y como otras veces he aprovechado la soledad del lugar para arrojar lejos las flores que la familia se empeña en depositar junto al sepulcro. Pero hoy me he quedado un rato mucho más largo. Los recuerdos me tuvieron como atada a ese sitio; no podía apartar de mi mente lo que ha ido ocurriendo desde el día en que nos conocimos. Es extraño, ni yo misma podría explicar por qué me he remontado hoy a una época tan lejana. Me parece que debo de empezar por desterrar de esta historia el calificativo de extraño; de lo contrario, voy a tener que incluirlo en cada frase que escriba: todo lo que ha sucedido es extraño. Quizá no tanto para mí —hasta diría que todo me parece cada vez más lógico—, sino para los que puedan enterarse alguna vez de algunos detalles... ¿Pero no tendría también que calificar de extraña a mi ocurrencia de llamar lejana a una época de la que me separa sólo un año? No, seguramente no. Porque esa época me parece lejana, no en virtud del tiempo que ha transcurrido, por supuesto, sino por el difícil, tortuoso camino seguido, casi desde entonces, por la mente del pobre Gustavo; camino que he seguido yo también, paso a paso, si es que puedo decir así al tratar de explicar cómo he ido identificándome con todas sus ideas. Confieso que durante el primer tiempo intenté resistirme —absurda resistencia que recordaré siempre como una infidelidad hacia él— pero después me amoldé en tal forma que llegué, no sólo a aceptar, sino hasta a adivinar sus más profundos pensamientos.

Debo rectificar lo que digo más arriba respecto a que no sé por qué he recordado hoy la época en que nos conocimos. Es lógico que mi memoria vuelva al punto de partida después de esa especie de inventario que he hecho sobre mi vida, o por lo menos sobre la parte que me interesa de mi vida. Me refiero a que durante los últimos seis meses, es decir desde la misma mañana en que por primera vez llegamos, él y yo, a ese lugar (él, en su estrecha envoltura de madera; yo, siguiendo automáticamente el oscuro cortejo de su familia), no he hecho otra cosa, día a día, que meditar, mejor dicho: cavilar sobre todo lo sucedido.

ilustración de morante

Sé que mi conciencia me reprobará toda mi vida haber tardado en comprenderlo. Cuando empezó a seguir con angustia, por ejemplo, el caer de la noche. Solía señalarme las plantas que un instante antes podíamos contemplar claramente, y en el tono con que se anuncia una desgracia se refería a la oscuridad que de un momento a otro iba a ocultarlas. Me sorprendió comprobar después que lo entristecía exactamente una mañana de sol. Pálido contemplaba, como si asistiera a una catástrofe, la luz que iba penetrando a través de los cristales. Repito que tardé bastante en comprenderlo. Tardé en darme cuenta de que no se debía a un pesimismo común el hecho de haber empezado a entenebrecerse. En este caso mi optimismo lo habría hecho reaccionar fácilmente. Sí, tengo que reconocerlo, tardé en ponerme de su lado; quiero decir: en asimilar de manera absoluta la profunda enseñanza de Gustavo, en asomarme junto a él a un abismo lleno de sentido.

Podría decir que al principio su enseñanza fue sólo teórica. Me hablaba largamente. Su cerebro fue transformando cada cosa, o por lo menos, cada cosa adoptó en su mente un solo nombre, tuvo nada más que un significado. Las estrellas al centellar se referían a lo mismo; las distintas combinaciones de sol y sombra le repetían el mensaje previsto; las nubes pasaban reproduciéndolo igualmente. Luego, no sé si por más sutileza o porque terminó con las grandes manifestaciones, buscó ejemplos más sencillos que utilizaban para él el mismo lenguaje: el agua que goteara de una canilla; algún golpeteo monótono; un nuevo brote en una planta.

Una vez estuvo como una hora con una flor entre las manos: la contemplaba absorto. De pronto, con un esfuerzo innecesario para lo que se proponía, la estrujó hasta deshacerla entre los dedos. No sé si para defender la flor o para defenderlo a él de ese arrebato que me pareció exagerado, tendí mis manos y las puse sobre las suyas. Noté que se calmaba, y me miró como si me lo agradeciera.

Después de un instante pareció haber encontrado un nuevo motivo de interés: me tomó fuertemente de las muñecas. Pensé en seguida que mi pulso le estaría inspirando nuevas reflexiones, y me colmó la satisfacción de poder servirle yo también de experimento. Pero seguramente llegó a un punto lamentable de su pensamiento porque de pronto me rechazó casi con brusquedad. Contemplé la flor, o mejor dicho lo que había quedado de ella en el suelo. A través de qué medios tan diferentes —pensé— ha podido ocurrírsele lo mismo.

Un día me dijo, haciendo un ademán amplio como para abarcar lo que alcanzábamos a ver en ese momento: "¿Sabes qué hay detrás de todo eso? Un enorme motor funcionando siempre". Y luego, agregó, como para él solo: "Habría que eludirlo".

Intentó eludirlo. Una tarde llegué a su casa más temprano que de costumbre. Vi en seguida todas las ventanas ceradas. En ese instante me preparé a dar un paso más en su dirección. Gustavo tenía que saber —y lo supo esa tarde — que yo siempre estaría de acuerdo con él. Lo encontré leyendo junto a una lámpara. Alzó la vista y me enterneció su mirada ansiosa. Todavía, en ese momento, podía esperar de mi parte algún comentario trivial. No pensé hacérselo. Habría sido suficiente entreabrir una ventana para aclarar la pieza, pero también habría sido suficiente para que una de las más penosas manifestaciones de lo que él temía entrara a perturbarlo en su retiro.

Esa misma tarde advertí que había tomado otra precaución. Cuando quise saber la hora los dos relojes, el de pared y el que tenía siempre sobre su escritorio, marcaban todavía las dos. Calculé que estarían parados desde hacía cuatro horas, por lo menos. Tuve que convenir que, si bien en ciertos momentos la obsesión de Gustavo podía resultarme abrumadora, también era maravilloso poder quedarme a su lado, casi indefinidamente, sin que el tiempo me apremiara.

Desde ese día, me doy cuenta ahora, todo trascurrió con una rapidez absurda. Cualquiera podría creer que el mismo Gustavo fue el causante de que las cosas sucedieran precisamente de la manera más temida por él. Pero yo creo en el destino, y en que hay a veces una esmerada fatalidad que nos niega lo que desea-

mos o, lo que es más terrible, nos manda justamente lo que tememos. Según esta norma el tiempo no podía seguir para nosotros su curso lento; pasaría en forma bien evidente, como para que pudiéramos dejar de tenerlo en cuenta. Gustavo y yo debíamos conocernos, pero a los pocos meses su aguda sensibilidad no conseguiría mantenerse ajena al veloz avance de horas y de días. Era obvio que en algún momento quisiera detenerlo para reservarse, siquiera, unos minutos de quietud. ¿Qué otra cosa hubiera podido hacer después? Sólo tratar de ignorar la acción de su enemigo.

A la precaución de detener los relojes siguió la de cubrir los espejos. Recién observé (¿porqué dejé de compartir su imagen con ellos?) hasta qué punto había cambiado su cara. Parecía menos joven y una gran tristeza velaba sus ojos. También en ese instante me hería un horrible presentimiento. No sé si Gustavo adivinó lo que se me había ocurrido, pero no dijo nada, ni afirmando ni negando mi mal pálpito. No me dijo nada durante ese día, ni en los cuatro o cinco siguientes, pero antes de finalizar la semana se justificaban mis temores. Estoy lejos de poder decir que en ese momento se derrumbaron todas mis esperanzas al comprobar uqe no me había equivocado; diría más bien sólo desapareció la falsa ilusión con que había intentado protegerme. Por otra parte, advertí la ventaja de mi oscuro presentimiento: pude mantenerme casi impasible cuando Gustavo me dijo que era preferible que no volviéramos a vernos. No ventaja a causa de mi orgullo, se comprende, sino la de ahorrarle la aflicción de verme desesperada. El ya tenía bastante con la carga de su pavoroso problema, y además yo no quería que pensara que desaprobaba su idea. ¿Podía no parecerme lógico que dejáramos de vernos? Para Gustavo —él mismo me lo aclaró, aunque innecesariamente—, verme era igual que mirarse a un espejo. Es verdad que a pesar de comprender su decición y de estar preparada a ella tuve que hacer un esfuerzo para retener un grito de protesta. Como es lógico yo podía seguir su mismo razonamiento pero no podía dejar de sufrir por su causa. No pretendo jactarme de la hondura de mis sentimientos pero, en cierto modo, estaba dando mi vida por él. Confieso que preferiría mil veces que mi sacrificio hubiera contribuído a su felicidad (a una pequeña y humana felicidad) y no a su melancolía y a cavilaciones estériles. ¿Puedo dejar de pensar que Gustavo luchaba contra algo inevitable?

Es fácil imaginar en qué estado de ánimo abandoné su casa aquella vez. Creo que para muchas mujeres, la compañía de Gustavo en esas condiciones, no les hubiera producido mayor alegría. En lo que a mí concierne: él me fue destinado y —me permito una interpretación un poco personal—: "lo demás se me dio por añadidura".

No es posible que una profunda dedicación llegue a perfeccionar cualquier cosa a la cual se aplique. Gustavo, respecto a su idea, estaba en camino de lograr ese perfeccionamiento. No quiero decir con esto que presentí también esta vez lo que iba a suceder. No, esta vez falló completamente mi instuición. Todavía me pregunto cómo pudo mi pensamiento estar tan lejos del suyo para llegar a mantenerse ajeno a las tétricas consideraciones en las que tuvo que abismarse. Hasta por lógica debí coincidir con la idea de Gustavo: sólo había un medio de escapar al terrible lenguaje. Pero lo supe después...

Y ahora me pregunto: ¿será pasarme al campo enemigo desear que el tiempo fije en mi mente nuevas imágenes que se superpongan a la última que conservo de Gustavo? ¿O debo resignarme a estar viendo, hasta el día de mi muerte, sus muñecas heridas y ese acero hundido en su pecho? A veces, como si fuera necesario completar el cuadro, cedo a la refinada tortura de imaginar los distintos pasos que hubo de dar hasta lograr su objeto. Lo veo cuando intentó silenciar su pulso. ¿No marcaban el tiempo sus latidos? Lo veo exasperándose cada vez más, lastimándose inútilmente. Lo veo con una excitación extrema, o en exaltación, más bien. Lo veo asir, en un último impulso, el arma más inaudita, pero más eficaz para detener su corazón como él quería: una larga aguja. Quizá con esa misma aguja, y en la misma forma, detuvo los relojes, llegando hábilmente a la pieza más importante.

Ya no puedo hacer nada por él. Sólo confiar en que haya conquistado al fin lo que deseaba.

Graziella Peyrou: *escritora argentina. Ha publicado en la revista Sur, en Orígenes, en Ciclón. Tiene un volumen de cuentos en preparación. El presente relato forma parte de dicho libro, que será próximamente publicado por la editorial Vértice. Reside en Buenos Aires.*



Rogelio Llopis no es un hombre con suerte. No es extraño pues que no sea un escritor con suerte. Hace años que escribe en silencio. Su cuento "El buey" fue ubicado en "Orígenes", después de largas y penosas correcciones. Luego los tiempos en Cuba se pusieron malos para todos los hombres, los de mala y los de buena suerte. Rogelio Llopis emigró. De alguna manera todavía no ha podido regresar a Cuba. Desde el exilio envió un cuento. La carta o el cuento —o ambas cosas— se extraviaron y seis meses después de enviar el cuento, éste logró salir en las nutridas páginas de LUNES. Eso ocurrió la semana pasada Sin embargo, Rogelio Llopis no estaba entre los colaboradores de LUNES de la semana anterior. ¿Qué había pasado? El cuento estaba allí: minucioso, trabajado, naturalista. El título también estaba: "Los desarraigados". Pero el nombre no aparecía por ninguna parte. ¿Qué había ocurrido?

Algo que los veteranos de la impresión —y parece ser que la frase la pronunció primero Guttemberg de Maguncia— dicen que no ocurre jamás en una panadería ni en una tienda de ropas: el nombre del autor de "Los desarraigados" había desaparecido, nadie sabe cómo. ¿Se cayó? ¿No se puso? ¿Lo robaron? Todo queda en un velado misterio. Los veteranos de la impresión lo llaman un accidente —y dicen que esos veteranos pueden llegar hasta los chinos. Pero los veteranos de la impresión no conocen á Rogelio Llopis, ignoran su historia. Si la supieran ellos no lo llamarían "accidente" Dirían —como decimos nosotros en LUNES, los que conocemos y queremos a Rogelio Llopis— muy simplemente: "Mala suerte".



LA CRECIENTE

POR JUAN JOSE HERNANDEZ

ilustración de tony évora

El padre, sentado en una silla de mimbre, bebió el resto de la botella de cerveza; terminaba de almorzar y leía el diario con expresión severa, malhumorada. No estaba enojado: miraba de igual modo mientras comentaba las noticias de fútbol o cuando descubría que las gallinas del vecino le habían estropeado la huerta de tomates. Las cejas negras, tupidas, el men-

tón voluntarioso, le daban ese aire de permanente ferocidad. Busi llegó agitado de la calle; cruzó el patio y entró en la fresca penumbra del comedor. Las ventanas, cubiertas por cortinas de junco, apenas dejaban pasar la luz brillante de la siesta. Sobre el mantel de hule, un melón partido exhalaba su olor azucarado. Olor a días de ocio, a vacaciones.

El padre miró su reloj de níquel y le preguntó por qué llegaba tarde a la mesa. "Me quedé jugando en el garaje de Leo. No sabía la hora". "Que sea la última vez", dijo el padre, y continuó la lectura del diario. Leía hasta los avisos clasificados con avidez maniática. Busi quería saber cómo *Jim de la Selva* lograba escapar de los cocodrilos. Pero debía esperar que su padre se durmiera para entrar al cuarto en puntas de pie y recoger las páginas desparramadas junto a la cama de matrimonio. Esto ocurría todas las siestas de su vida.

La madre salió de la cocina y le acercó un plato de sopa. Murmuraba, como de costumbre, que deseaba morirse, que sería mejor que ella muriera. La hermanita abrió la puerta del comedor y le mostró la lengua cubierta de banana masticada. Busi la miró con repugnancia. Era igual —pensó— al cuerpo reventado de una cucaracha. Ya encontraría la manera de vengarse: le robaría los lápices de colores, derramaría tinta china sobre su álbum de recortes.

Acabó la sopa y dijo con lentitud, sabiendo lo que habrían de contestarle: "La gata de Leo tuvo cría: me regalaron un gatito". El padre, detrás del diario abierto, exclamó: "He dicho que no quiero animales en mi casa. ¿Entendido?" Busi no contestó. Recordaba el episodio del gato que encontró una mañana a la salida de la escuela. Al principio todos parecían divertidos con el animalito, le inventaban apodos cariñosos, le daban carreteles vacíos para que jugara. Después el gato se transformó en gata y comenzaron las complicaciones. Desaparecía con frecuencia; por las noches se escuchaban maullidos apasionados sobre el techo de la galería. Cuando los gaticos nacieron detrás de una bolsa de papas, en el cuarto de la sirvienta, la madre le dijo que debía ir pensando a qué amigos los regalaría. Otra vez la gata tuvo la mala ocurrencia de parir en el ropero. El padre se indignó (era el ropero de su dormitorio) y metió a la gata y a su cría en un viejo saco de cuero. Los llevó, así le dijo, al dueño de una fábrica de escobas donde abundaban los ratones. Pero la hermanita, que escuchaba las conversaciones de los mayores, le explicó al poco tiempo la verdad. El padre había salido esa misma noche en la bicicleta: la gata y los gaticos estaban ahogados en el río. Busi estuvo triste esa mañana. Ni siquiera tuvo ánimos para salir a jugar un partido de pelota en la vereda, y la madre le preguntó si tenía escalofríos, si le dolía la garganta. Luego subió al techo de la cocina. Arriba, cerca del tanque de agua, encontró el esqueleto del pejerrey que la gata, según creyeron, había robado una semana antes. Guardó el esqueleto de recuerdo. Entonces fue cuando el padre dijo que no quería animales en su casa.

Ahora lo repetía, lo repetiría siempre. Busi sabía que era inútil insistir. Su padre, además de ser el dueño del reloj de níquel, del diario y de las llaves del ropero, poseía una colección de frases irrebatibles. Decía: "El piano es un instrumento para mujeres". O bien: "Los hombres no lloran". Busi había visto llorar al abuelo en su silla de inválido, y él mismo lloraba a menudo cuando oía murmurar a su madre que así terminarían de una vez todos los problemas. Aquello comenzó cuando vivieron separados del padre en el chalet de las afueras. Un hombre vestido de negro solía visitarlos, sacaba papeles de un portafolio, hablaba con la madre. Después volvieron a la casa de la ciudad, junto al padre. Con el tiempo las palabras de la madre dejaron de impresionarlo. Pero esa mañana algo había sucedido: una discusión quizá provocada por una frase insignificante, que ponía al padre fuera de sí, porque ella no preparó café ni quiso dormir la siesta, y fue a sentarse con su paquete de caramelos bajo los arcos de la galería. Busi comprendía que estaba lastimada, sola; que por eso comía caramelos.

Abandonó el comedor con una tajada de melón en la mano. El padre dormía la siesta; la hermanita recortaba fotografías de estrellas de cine y las pegaba en su álbum. La madre hojeaba revistas de costuras hasta que el sopor de la siesta la vencía y quedaba dormida, con un caramelo en la boca. Busi entró al dormitorio del padre y recogió la página de las historietas. *Jim de la Selva* escapaba de los cocodrilos: un chimpancé domesticado le arrojaba una liana, salvándolo de una muerte segura. ¿Qué hacer?, pensó, mientras subía al cuarto del altillo. Por la tarde, después del café con leche, cruzaría a la casa de Leo. En el garaje, cuando llegara el Rubio, planearían juntos la excursión del sábado próximo. Y el domingo, en el cine, verían la continuación de *La Jungla Negra*. Prefería esa serie a la del *El Hombre Invisible*. Alguna vez cuando creciera, él también viajaría por los ríos de Africa, en piragua, y negociaría con el rey negro del film que gobernaba sentado en un trono de huesos humanos. Una bolsa de sal bastaba para conseguir diamantes en bruto y colmillos de elefantes. Busi llegó a su cuarto y se desnudó. Con un pincel mojado en tinta verde comenzó a dibujarse una serpiente en el pecho. Luego, recostado, esperó a que el dibujo se secara. Soñoliento, abrió un tomo de la Historia Sagrada. Miró los grabados del libro, se durmió.

Las excursiones al río comenzaron cuando Leo, el hijo de doña Celina, regresó de la capital donde lo habían mandado por consejo de un especialista. Leo era tartamudo; a veces tenía ataques de nervios durante los cuales se mordía la lengua y echaba espuma por la boca. El padre de Busi decía: "Quien hereda no hurta", aludiendo al abuelo de Leo, un hombrecito inofensivo, pero en varias oportunidades alarmó al vecindario. Una vez intentó colgarse de un poste de telégrafo: decía que las cucarachas no lo dejaban vivir, que hasta le habían comido un par de zapatos. Pasó tres meses internado. De vuelta a su casa bebió kerosene y por poco se muere. A pesar de su comportamiento extravagante, el abuelo de Leo era querido por todos: le gustaban las plantas, hacía delicados injertos en el jardín y obtenía dalias dobles del tamaño de un repollo. Leo regresó mejorado. No tartamudeaba y parecía menos flaco. Con todo, seguía teniendo la misma expresión soñadora de Niño Dios ligeramente bizco, un poco retardado. En el garage de su casa (un galpón que fue convertido en laboratorio) Busi y el Rubio organizaron los juegos. El Rubio trajo de la farmacia de su tío botellas y tubos de ensayos, ungüentos y bolsitas de polvos con nombres en latín. Sobre la puerta pusieron un letrero: *Prohibida la entrada*. Los chicos mezclaban jugos de plantas y anilinas, cápsulas de aceite ricino, quinina, alquitrán. Después experimentaban los efectos de la droga en un perro y dos ratas. El garaje olía a desinfectante, a fermentaciones. Los chicos querían encontrar la fórmula que los volviera invisibles como el personaje del film. Pronto se fatigaron del juego; una de las ratas había escapado, la otra murió por asfixia dentro de una campana de vidrio.

y el perro, que bebió el líquido verde, vomitó y quedó visible como siempre. En el cine comenzron a proyectar la serie Jungla Negra y ellos resolvieron cambiar el laboratorio por una cabaña en el Congo desde la cual planeaban las excursiones al río. Busi colgó de una pared un mapa de Africa: Allí estaban señaladas las aldeas de los caníbales y el sitio de las arenas movedizas. El Rubio dibujó una cabeza de León, copiada del manual de zoología; también consiguió una calavera de cerámica, la de un explorador inglés devorado por los salvajes de la Polinesia, que antes había sido cenicero. Las excursiones al río (unas veces al Congo, otras al Zambezi) se hacían los sábados a la siesta. Los chicos, que llevaban cañas de pescar, acampaban en la Isla de las Moreras.

Aquel sábado los tres chicos bajaron por la calle Rondeau en dirección al río. Dejaron atrás las casitas de tablas del suburbio con sus enredaderas mustias por el calor y el polvo de las calles sin asfaltar. Cerca de las barrancas vieron los ranchos de lata y de hojas de palmera donde viven los traperos que hurgan el basural lleno de tarros vacíos y de perros muertos. La madre de Busi le dijo que no fuera al río; las moscas estaban insistentes, iba a llover. "Ocúpate de algo útil, ordena la caja de herramientas". No le hizo caso: las vacaciones terminaban pronto y el día antes, en el garaje de Leo habían planeado la excursión. Cruzarían a la Isla de las Moreras: allí, junto a un arbusto señalado en el mapa, enterrarían la calavera del explorador inglés. Anduvieron en fila india a lo largo de las barrancas y descendieron por un estrecho camino hasta encontrar el río color chocolate. Traía poca agua: sólo era posible bañarse en los lugares donde los obreros, que sacaban arena, habían dejado pozos ovalados de alguna profundidad. Llegaron a la Isla. Terminada la ceremonia de la calavera, Leo, que había olvidado sus pantalones de baño y era por naturaleza vergonzoso, se dedicó a buscar lagartijas entre las piedras. El Rubio y Busi, sumergidos en el agua barrosa, simulaban luchar con un cocodrilo.

Oscurecía cuando los chicos decidieron regresar. Nubarrones grises cubrían el cielo y algunas gotas golpeaban las hojas polvorientas de las moreras. Busi pensó que el cielo parecía un grabado de la Historia Sagrada: la gran nube de Dios hablando con Moisés entre relámpagos. Leo dijo entonces que había prometido a su abuelo una bolsa de moras. "Todavía no llueve fuerte —dijo—; hay tiempo". Y trepó por el tronco del árbol. Pero los otros dos se alejaron porque tenían miedo de los truenos. "Miedosos", les gritó, semiescondido entre el follaje agitado por el viento. "Son unos miedosos".

"¡Dios Santo!, exclamó la madre", tuve el presentimiento de que algo les ocurriría, pero usted sabe cómo son los chicos. No es posible tenerlos encerrados en la casa. ¡Qué desgracia!".

Busi a un costado del policía, lloriqueaba. Tenía el mameluco empapado y sostenía contra su pecho las cañas de pescar. "Tal vez el chico haya quedado entre las ramas de la morera —dijo el policía—; hasta mañana no se sabrá si ha sido arrastrado por la creciente". Después preguntó: "¿Era el hijo de doña Cecilia, el tartamudito, no?" "El mismo —dijo la madre—; ya estaba curado." "Es una casualidad que estén vivos —agregó el policía—. Abandonaron la Isla antes que comenzara a llover. El otro se quedó juntando moras. Quería llevárselas de regalo a su abuelo. Su hijo y el sobrino del farmacéutico ganaron la orilla y esperaron un rato, al pie de la barranca. De pronto escucharon el ruido de la creciente, como un trueno continuo, ensordecedor. Treparon por los matorrales hasta alcanzar el camino de tierra en lo alto de la barranca. Entonces vieron cómo el agua cubría la Isla de las Moreras".

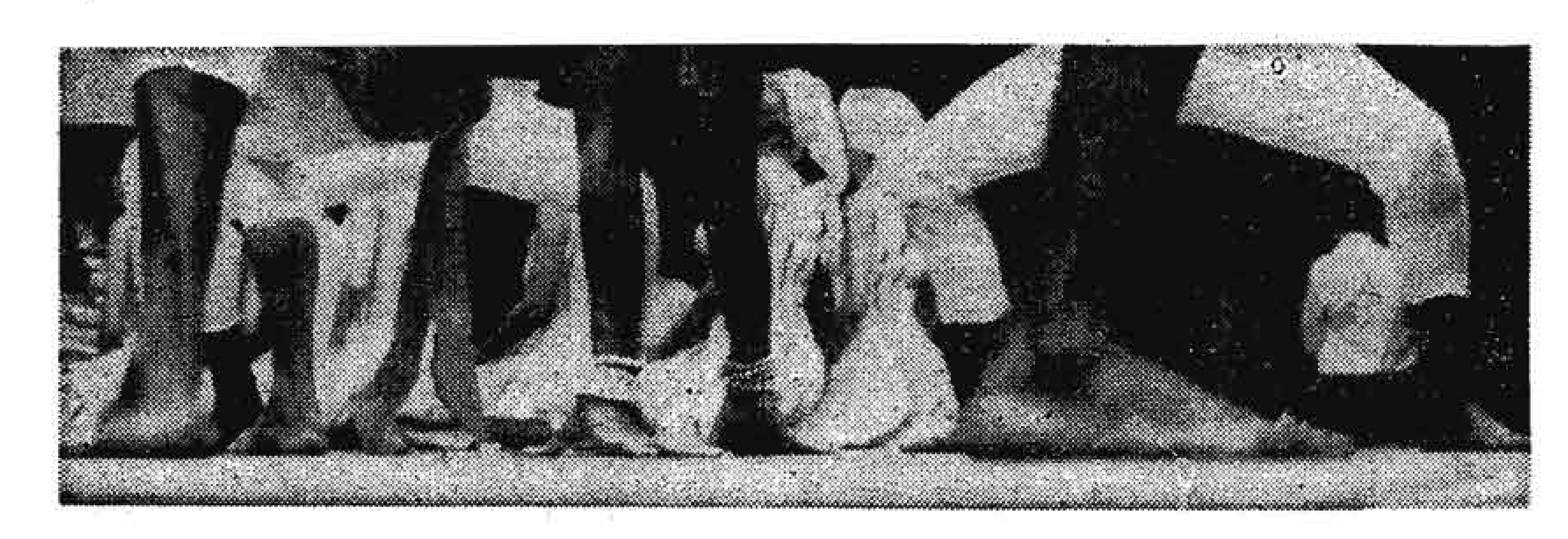
La madre se despidió del policía, cerró la puerta de la calle y apagó la luz del zaguán. Súbitamente cayó sobre el chico, lo tomó del pelo con violencia, le retorció una oreja. "Yo tengo la culpa por ser demasiado blanda. Yo tengo la culpa," dijo. Entró a su dormitorio arrastrando al chico, lo sentó en la cama, le quitó a tirones el mameluco empapado, las zapatillas cubiertas de barro. Continuaba tensa, con los labios sumidos y el ceño duro mientras le ponía un pantalón de pijama y una tricota. Luego cedió: la ternura le dilató la cara marchita y apretada, ahora luminosa. Tomó a Busi entre sus brazos, le acarició el pelo húmedo y la frente. Aquello era el alivio: no la condena ni el rigor del padre sino la serena clemencia de su batón floreado cuando le preparaba cataplasmas de lino y el padre, en ropa de trabajo, antes de marcharse en bicicleta, le decía: "Te pasa por andar descalzo. Lo tienes merecido". Ella podía repetir que deseaba morirse, podía también retorcerle las orejas; después continuaba viviendo, comía caramelos, lo acariciaba. Busi se echó a llorar; un llanto largo, cortado por sollozos y balbuceos. "Bueno, bueno, —le decía la madre— Esperemos hasta mañana. Quién sabe. Pobrecito".

La tormenta duró toda la noche. En su cuarto del altillo Busi oye los truenos y el ruido del agua sobre los techos que por momentos parecen desplomarse. Para no ver los relámpagos ha escondido la cabeza entre las mantas. Piensa: "La nube era la cara de Dios y el río la voz de Dios, airada. ¿Para qué juntar moras? Su abuelo bebió una botella de kerosene. Nadie sabía si las flores de su jardín eran dalias o repollos. Nieto de un alcohólico, decían. Por eso tiene los ojos de Niño Jesús bizco que habla con los doctores de la Ley. En la capital le enseñaron a hablar claro, con discos especiales. El policía lo ignoraba. Ayer me regalaron un gatito. Mi gata murió por haber parido en el ropero. Pero encontré el esqueleto del pejerrey: yo fuí quien se lo dio. Nunca supieron nada. También él mintió, miente siempre. No había tal fábrica de escobas. Mató a la gata, a los cinco gatitos. Después lee el diario, mira su reloj de níquel y dice: no quiero animales en mi casa. Su casa. Está bien. Yo tengo el garaje de Leo, un mapa de Africa, una serpiente tatuada en el pecho. Los caníbales comieron al explorador inglés y nosotros enterramos su calavera en la Isla, al pie de un arbusto. El Rubio y yo luchamos con un cocodrilo. El Rubio se burla porque Leo no quiere bañarse desnudo: es flaco, es friolento. ¡Dios mío, que no esté muerto, que haya quedado a salvo en la rama del árbol! Mi madre dice que quiere morirse. Mi abuelo no decía nunca nada y murió. Todos nos moriremos. Entonces se escuchará la voz del río —la creciente— y el mundo desaparecerá bajo las aguas oscuras como la Isla de las Moreras. El cielo era igual al del grabado de la Historia Sagrada. Comenzaba a llover y oscurecía. ¿Por qué te abandonamos?"

Juan José Hernández, nació en Tucumán, Argentina. Ha publicado un libro de poemas —Claridad Vencida— que mereció la franja de honor de la SADE (Sociedad Argentina de Escritores). *Próximamente aparecerá su libro de cuentos del cual forma parte el presente relato. Es colaborador de la revista Sur.*

Un milagro postergado

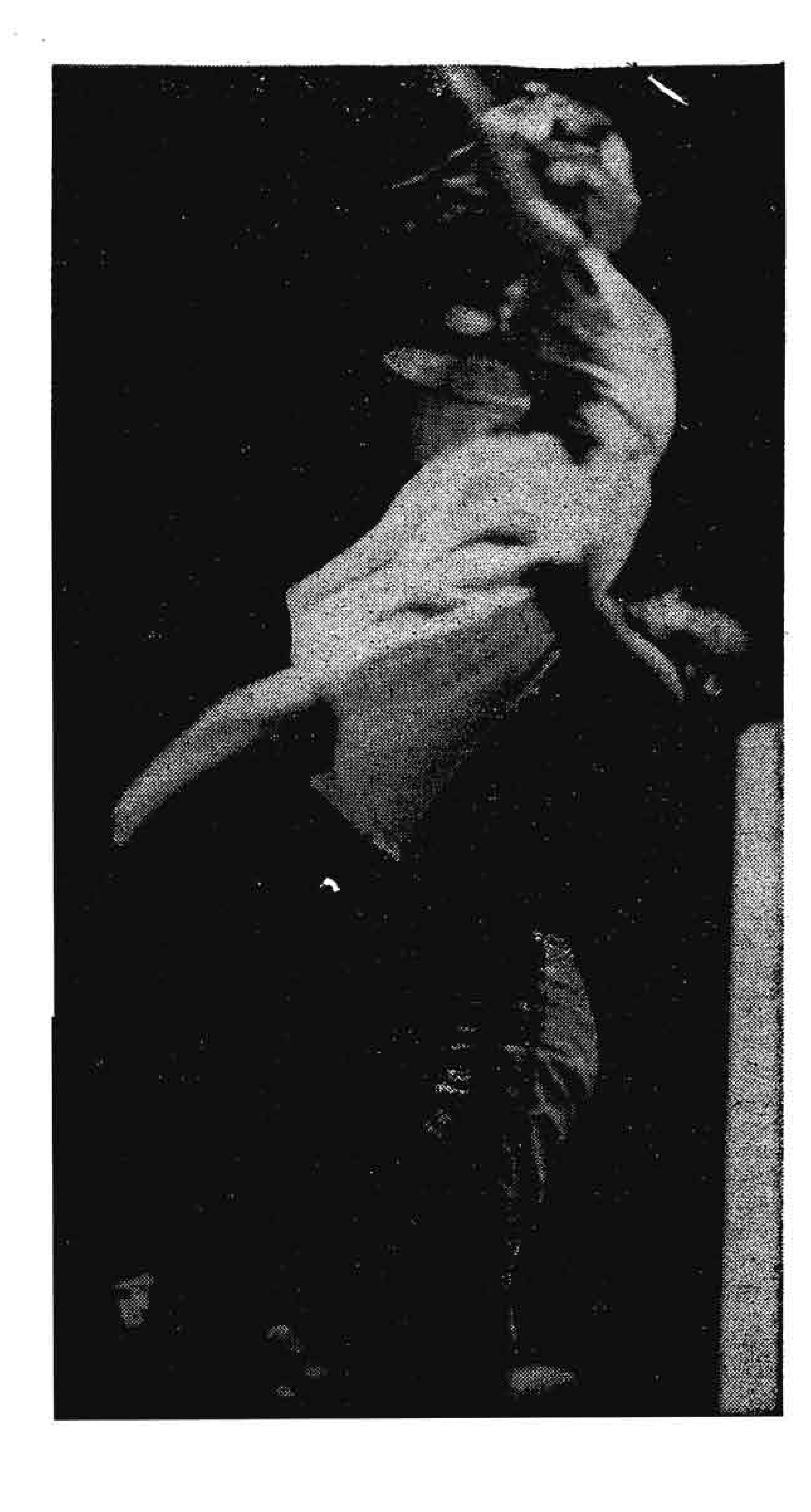
por guillermo cabrera infante

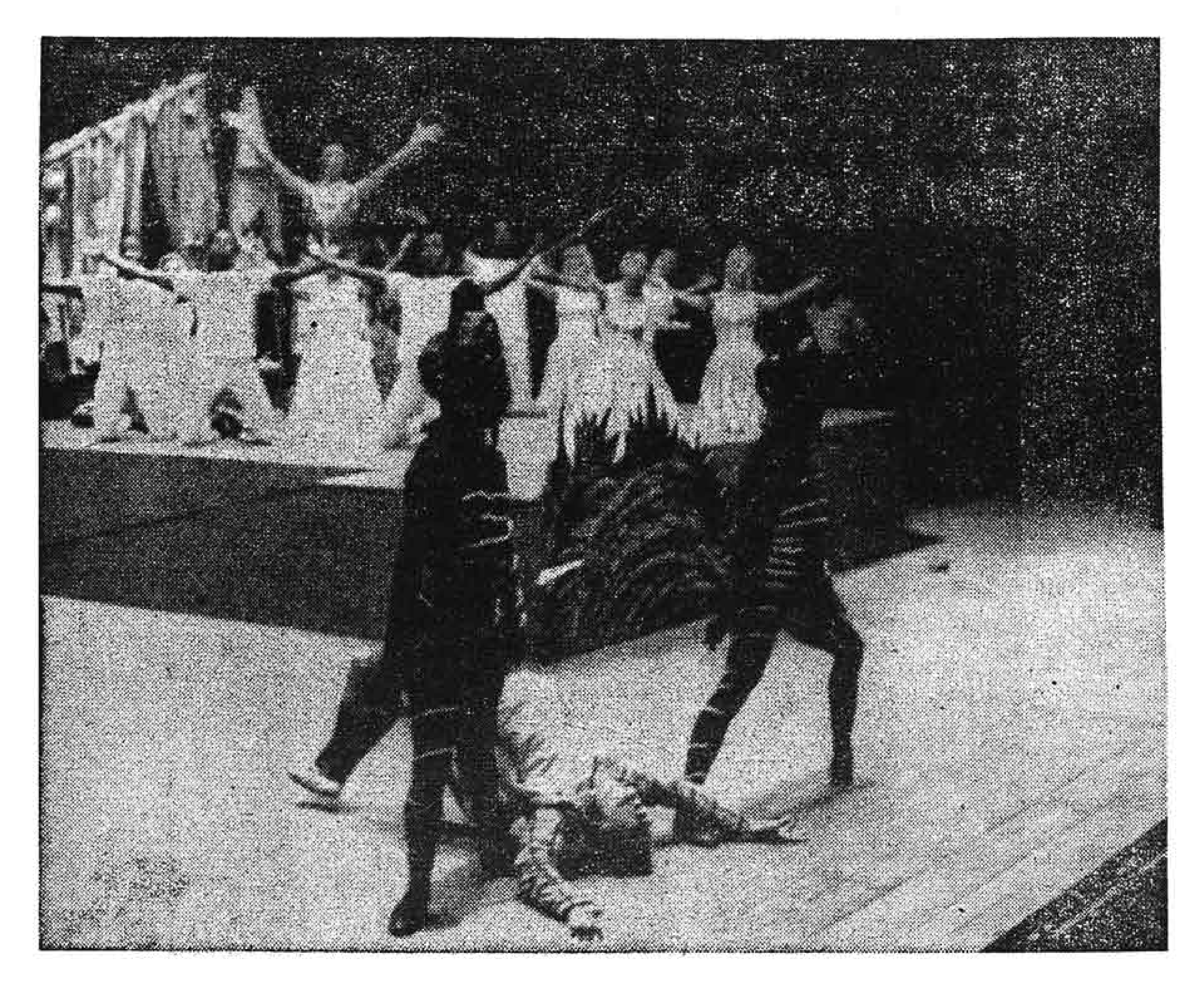


La fecha (la fecha en que Alejo Carpentier escribió el primer libreto, que después de todo no es exactamente el libreto que aparece en escena, porque el coreógrafo Ramiro Guerra lo ha simplificado un tanto, es 1927; porque la fecha de la música es 1931, el año en que se terminó la partitura, siendo 1929 el año en que comenzó realmente) indudable es 1960: exactamente 33, 31 ó 29 años después de haberse escrito su libreto o empezado a escribirse su música o terminado de escribir su música se ha estrenado "El milagro de Anaquillé". Yo había oído hablar del "Anaquillé" (como vino a ser llamado todo: el libreto, la partitura, el ballet, con el tiempo) desde hace años.

Creo que desde 1946 ó 47, cuando Kleiber la dirigió en la Filarmónica, "Anaquillé" era para muchos de nosotros (los que empezábamos a oír música, los que íbamos los domingos por la mañana a la Filarmónica popular, los que oíamos la CMZ con avidez) casi una palabra mágica. Luego, con el tiempo, a la magia sucedió el olvido, otras preocupaciones, el alejamiento del mundo de la música y, finalmente, la Revolución. La Revolución trajo muchas cosas y entre ellas un regreso de la música y el regreso de "Anaquillé".

Amadeo Roldán es casi una reliquia de la música cubana. Su música se ha convertido también en un mito. Todo el mundo habla de Roldán (asociado comúnmente a Caturla) y casi nadie ha oído su música. De manera que cualquier juicio sobre su música —y sobre todo por ese fariseo en el templo para los músicos, que es el crítico lego, el mero oyente que da su opinión, porque los críticos musicales de todas partes del mundo siempre han hecho un gran misterio alrededor de la crítica de música: "¡Cuidado!", susurran, "Si usted no puede leer una partitura está pisando arena movediza", y el crítico aficionado debe quedar paralizado por el terror: su silencio sellará el carácter de la ciencia infusa— es una grave responsabilidad... sobre todo si ese juicio no es una apología desmedida. Decir que Roldán no es en definitiva más que un Villalobos muy menor, no es tampoco, por supuesto, explicar que Roldán (como Caturla) casi nunca tuvo oportunidad de oir su música, que la mayor parte de sus partituras permanecen inéditas, que la técnica musical, adquirida a golpes de autodidacto, era





precaria. De nuevo nada explicaría nada si se dijera que Bach casi nunca oyó tocada su música, que Hugo Wolf quedó olvidado por años, que Borodin tenía una técnica musical precaria. Sin embargo, hay que decir que la música para "El milagro de Anaquillé" ofrece un Roldán de increíble agrado, de fácil audición, de sereno impacto —que son precisamente las características menos observadas en Roldán y Caturla, surgidos en un momento de gran confusión musical. Todavía queda una sonoridad caótica, primitiva, pero la partitura se ajusta a la acción de forma casi perfecta y permite a los bailarines lo que toda buena música de ballet —desde Delibes hasta Copland— debe permitir: bailar.

A Ramiro Guerra no le gustó una crítica a su ballet "Mambí" que le hice yo hace algún tiempo. Me envió un largo artículo tratando de explicar con palabras lo que su ballet no había explicado en movimientos y como creí que un coreógrafo lo que debe hacer es hablar con la danza o de lo contrario dejar el baile por el teatro, ya que tanto le gusta la palabra, no publiqué aquí su artículo. Por otra parte, su publicación habría dado lugar a una serie de explicaciones y contraexplicaciones que no hubieran explicado nada y sí conseguir que Ramiro Guerra se disgustara con "LUNES", cuando "LUNES" apreciaba —y aún aprecia— a Ramiro Guerra como artista y es todavía el lugar donde Ramiro Guerra pudo hacer teoría de la danza mientras se preparaba a convertirla en práctica. Pero Ramiro Guerra esperó paciente y respondió a "LUNES" como mejor podía ha-

cerlo: creando "El milagro de Anaquillé", que es simplemente una obra maestra. Sólo que es una obra maestra en el sentido que "LUNES" reclamaba a Ramiro por legítimo: "El milagro de Anaquillé" va por el camino de "Mulato": ya aquí el mensaje, lo que tiene que decir socialmente, politicamente, actualmente la danza, lo dice acompañado por una forma no sólo apropiada, sino también autóctona y, ¿por qué no decirlo?, original.

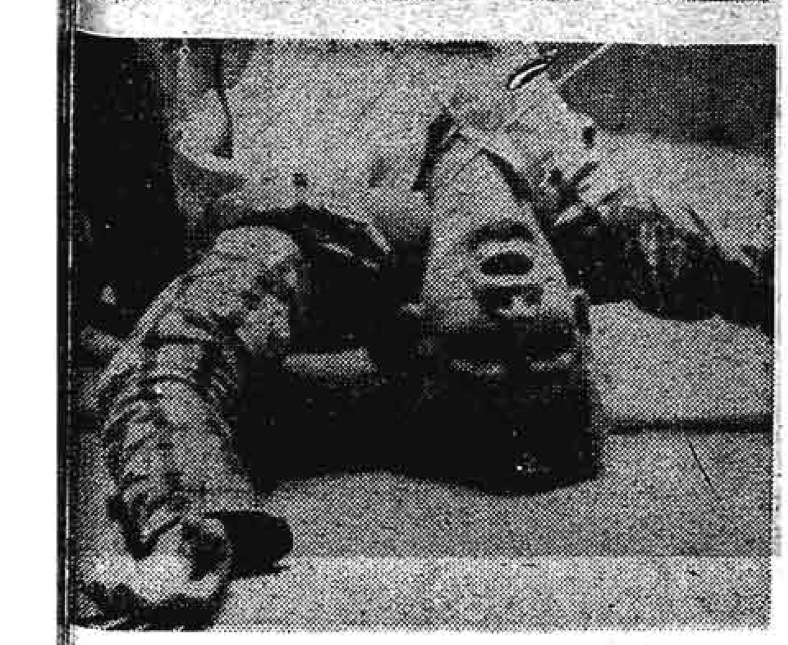
El argumento —que el propio Carpentier ha confesado verlo mejorado por las simplificaciones y las leves alteraciones de Guerra— es simple y por tanto muy adecuado. El batey de un cañaveral. Trabajo, sol, fatiga. Llegan las mujeres y al almuerzo los cortadores de caña se animan. Como un postre indigesto aparecen varias criaturas que a primera vista parecen venir del espacio exterior, pero más tarde se revelan como agentes de Hollywood que vienen en avanzadilla de una producción fílmica. ¿Será filmada en glorioso Technicolor, con miles de extras y un reparto de estrellas? Esto no se sabe, pero el enigma no parece agitar demasiado a los aborígenes. Cuando la tropa a acampado, comienza el laborioso proceso de autenticación del paisaje: con clavos, telas y tablones el batey del ingenio queda convertido en un casino de juego. Hay mujeres alegres, crupieres hastiados y jugadores tristes; aparece un asaltador vestido a la típica manera cubana: traje de colono británico en las Indias, sombrero de barón de la tierra sureña y lazo de jugador del Misisipí; pero no importa: le sale al paso una fiera y típica cubana, vestida, claro está, como una típica cubana: bata flamenca, mantilla, peineta sevillana y una gran rosa roja entre los dientes. La algarabía trepidante del cine es interrumpida aquí por la grave procesión de unos santeros que vienen a celebrar su rito en el patio del batey. Los peliculeros parecen sobrecogerse ante la religiosidad huraña de los negros, pero pronto se recobran. El imaginativo director improvisa una acción inmediata y la típica cubana se transforma en una típica rumbera cubana, el típico bandolero cubano en un típico rumbero cubano y así sucesivamente. Sólo que ni el aventurado director ni el ridículo camarógrafo, ni la estrella del largo fetiche en forma de cabellera, ni el bien peinado actor contaban con la furia de los dioses cubanos. Los ibeyes, los Jimaguas de la mitología afrocubana, abandonan su mansedumbre infantil y cargan contra la tropa de artistas, bajo las órdenes directas del brujo. Al final, cuando el actor se envalentona, los ibeyes lo ejecutan con una limpieza que parece habitual. Cae el telón.

Es este final casi pavoroso y a la vez justiciero lo que convierte a "El milagro de Anaquillé" en un ballet, haciendo olvidar la acción anterior. Con toda su gracia, con toda su eficaz sátira política, hasta el momento en que los ibeyes hacen su entrada definitiva, "Anaquillé" puede parecer un momento —brillante es verdad— de una comedia musical de las que Broadway ha exportado desde hace un cuarto de siglo. Hay aquí un espíritu sano, deportivo; una observación aguda y a veces genuina que entre clisés reconocidos; un sentido del tiempo preciso, que convierte a la danza en una experiencia fácil, familiar, como caminar o saltar la suiza. Pero si todo hubiera quedado en eso, Ramiro Guerra no merecería la felicitación y el en-



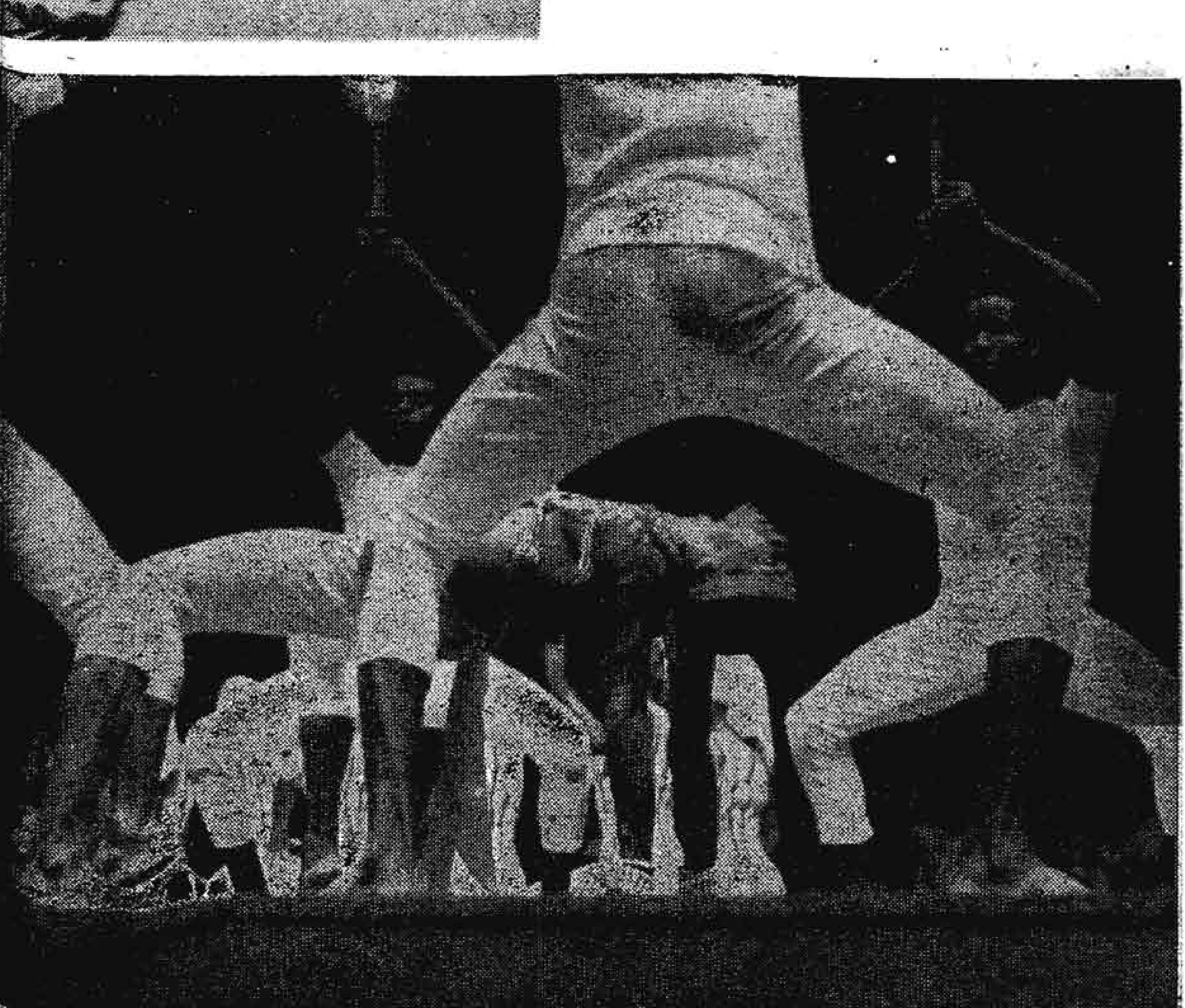




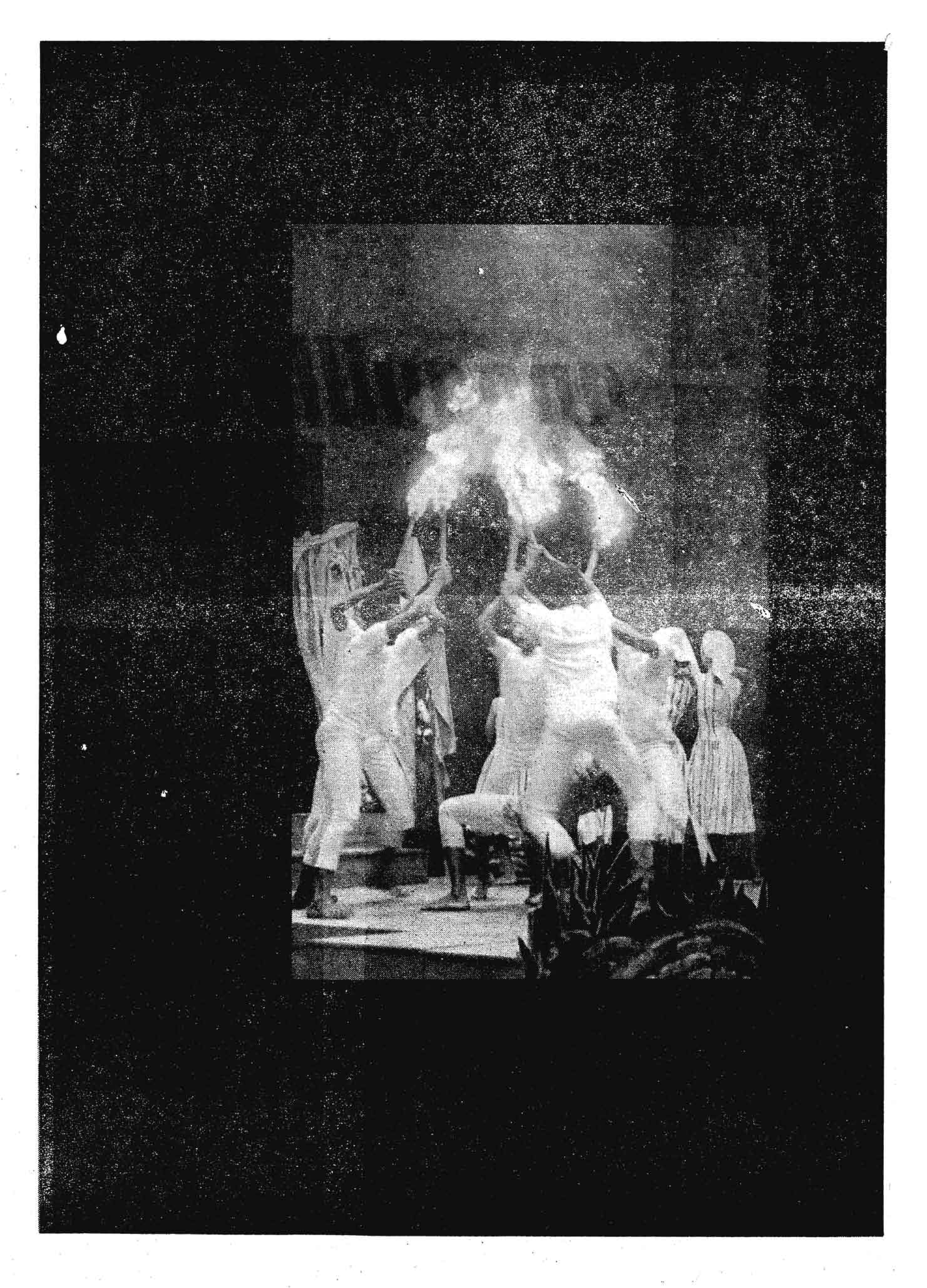


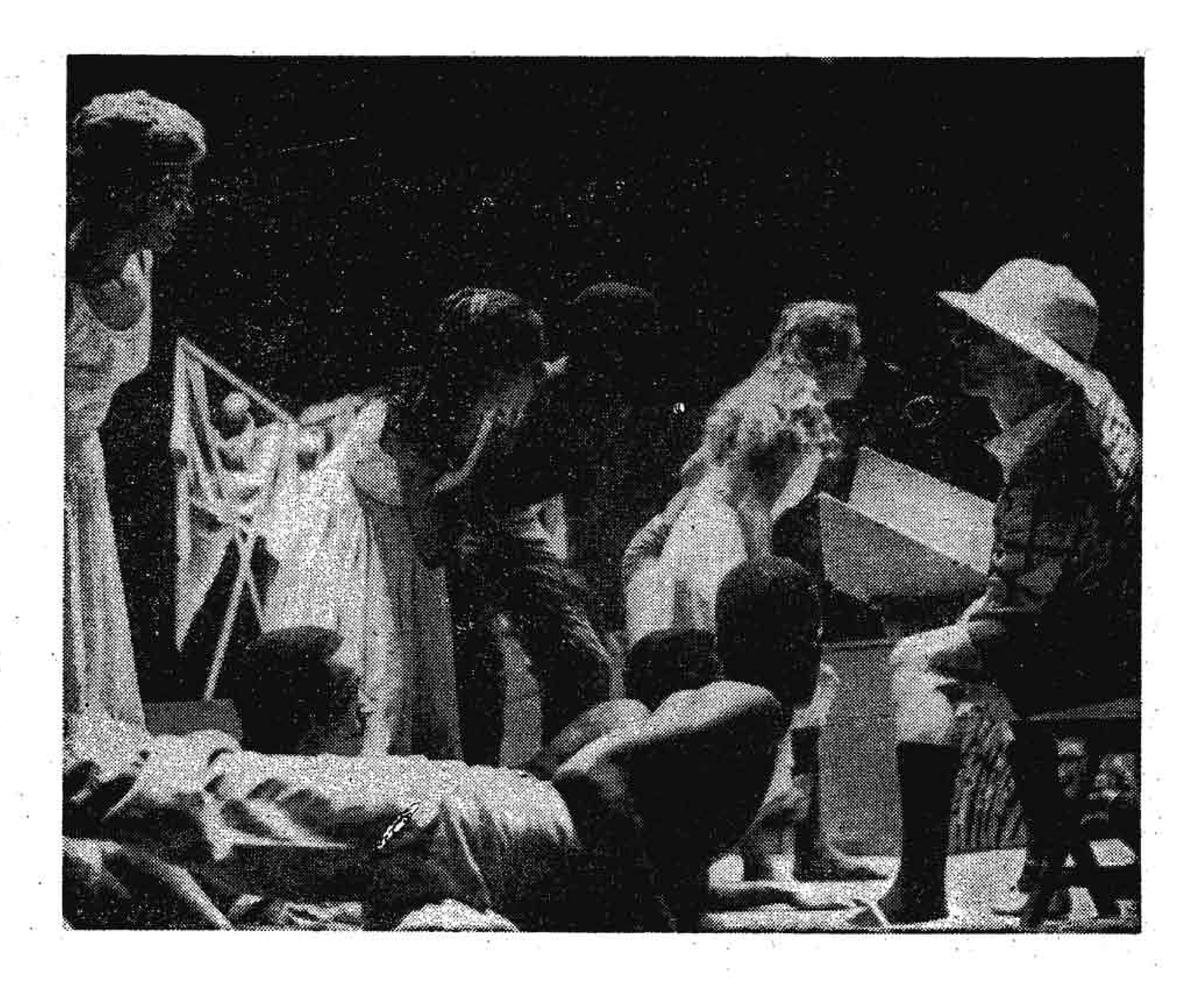


FOTOS DE MAYITO









tusiasmo que ha ganado dondequiera. Es el momento en que las dos figuras temerosas, de negro, con los blancos y desorbitados ojos, el cuerpo circundado por un extraño cordón umbilical, que los une como el istmo de carne a los siameses, torpes, terribles, inminentes e incontrolables, los jimaguas de la leyenda africana trasplantada en Cuba, avanzan hacia el proscenio tras el intruso y le dan muerte, en un acto de justicia poética.

Cuando yo hablaba del camino de "Mulato", cuando recordaba las palabras de Sartre, quería decir exactamente "El milagro de Anaquillé". No era la pedantería de un profeta lo que me guiaba, sino la intuición de que por los bailes cubanos, por el camino mulato de las danzas que vinieron del Africa como expresión religiosa y se fundieron a la música pagana y española y crearon ese maravilloso, enorme folklore que es la música cubana, por esa ruta radiante tenía forzosamente que venir la danza cubana. No hay más que ver la foto apaisada de arriba, la que crea una confusión, un caos dirigido de extremidades —pies, manos, los dedos en triángulo agudo, el pulgar escindido— que recuerdan nítidamente a "La jungla", de Lam, para darse cuenta que la violencia de la pintura de Lam, la violencia de la música popular y la violencia de "El milagro de Anaquillé" tienen la misma fuente, el mismo origen. Este es, sin dudas, el camino. Pero no sólo el camino del ballet —de la danza moderna que Ramiro Guerra ha sabido precisar artiscamente una vez más, sin perderse por el cómodo sendero que extravía para siempre a "Cimarrón", por ejemplo—, sino también el de la música seria, el del teatro, el de la ópera, el de la misma poesía. Y también el del cine.

Es esto lo que hace de "El milagro de Anaquillé" un milagro. No importa que sea un milagro postergado, porque todavía está a tiempo. Por eso es que es bienvenido.

Amor a la francesa

por rené jordán

Los franceses tienen una reputación (principalmente creada por los norteamericanos) de saber más que nadie sobre el amor. El amor a la francesa tiene hasta un nombre especial, "amour", en que la sola presencia de una casta e inofensiva "U" hace pensar en exquisiteces ignotas y peligros indescriptibles. Por algo dijo Oscar Wilde que los buenos norteamericanos al morir no iban al cielo, sino a París.

Francia ha empezado a obedecer a estos reflejos condicionados impuestos desde afuera y a considerar el "amour" casi como una industria nacional, con tantos secretos y misterios como la "haute cuisine francaise". El amor a la francesa ha de ser forzosamente espirituoso e inimitable como el champán, ha de poseer la levitación esponjosa del soufflé. Y los escritores franceses, como guardianes de estos secretos no exportables, se sienten un poco cocineros y revuelven las cazuelas borboteantes de sus novelas eróticas, con la sonrisa inexcrutable de un "chef" que de veras sabe lo que se trae entre manos.

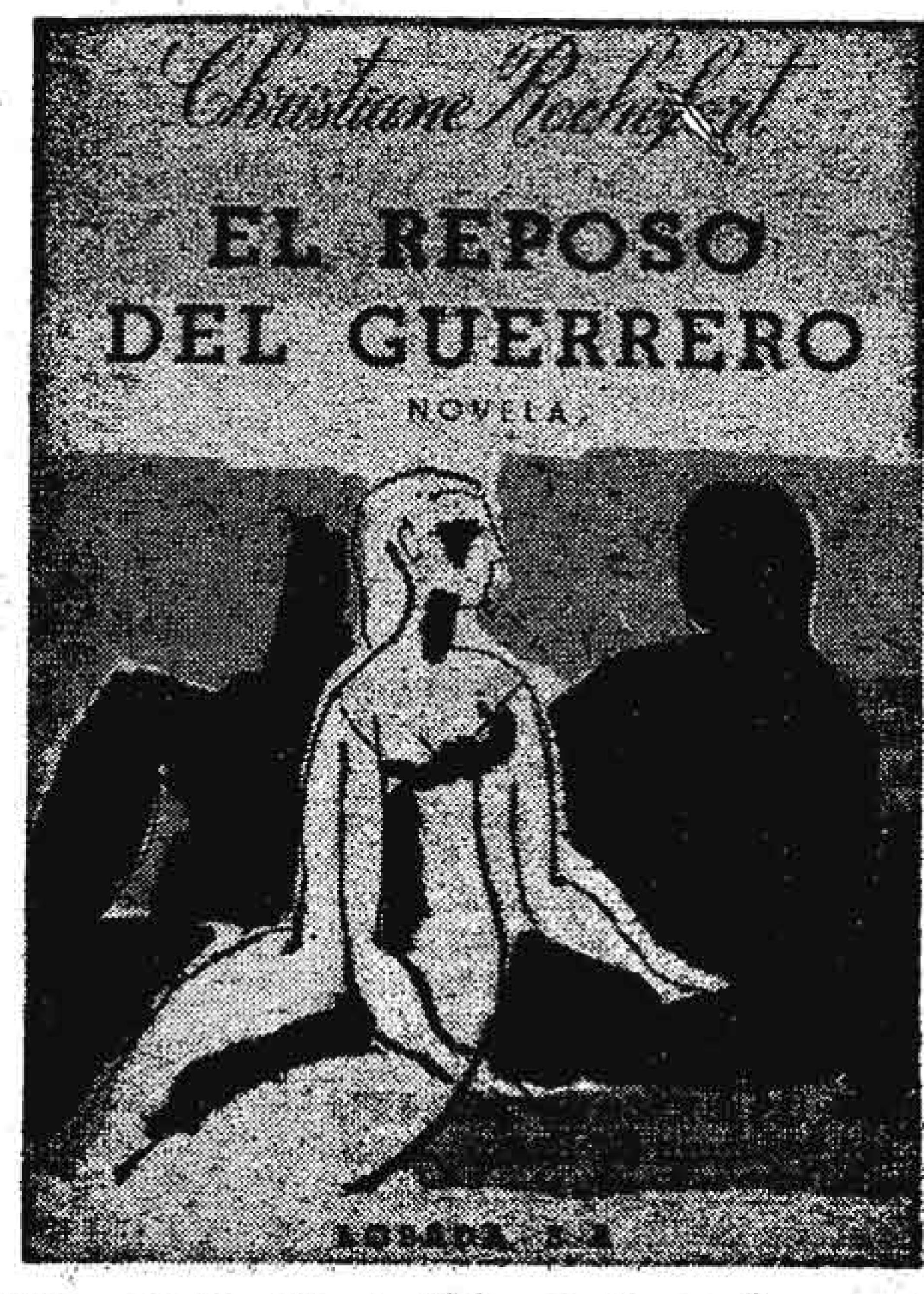
De la última hornada de novelas francesas sobre el "amour", hay cuatro que merecen comentario, aunque no todas merezcan la lectura. En ellas, hay cuatro diferentes puntos de vista sobre un tema eterno o, para llevar la metáfora hasta el fin, cuatro recetas para condimentar el mismo plato.

De todas, la más interesante es "El reposo del guerrero". No es la mejor escrita, ni la mejor pensada, ni la más coherente, pero tiene precisamente ese carácter obsesivo de la gran pasión sublimada en "amour". Es una novela visceral, escatológica, a veces francamente embarazosa, que ha causado sonrojos (falsos y verdaderos) y acusaciones (falsas y verdaderas) contra su autora Christiane Rochefort.

En principio, la Rochefort es la escritora que Francoise Sagan quisiera ser. La Sagan escribe sobre el sexo casi por poder, con un criterio reporteril que parece anteponer siempre esa fórmula condicional del "como me lo contaron te lo cuento". La Rochefort, sin embargo, escribe con un candor que hace a veces sentir genuina vergüenza por la manera cómo esta mujer desnuda sus sentimientos en público.

No se trata de un 'strip-tease' moral, porque el sólo hecho de desnudarse conscientemente ante un auditorio implica cierto arte, cierta evaluación de lo que se debe mostrar y esconder. El caso de la Rochefort es diferente: ella lo revela todo, de manera que su novela da a ratos la impresión amorfa de la narración descontrolada de un demente o un borracho, con su balanza de selección interna en franco desquiciamiento.

La idea de "El reposo del guerrero" es alucinante: una mujer se equivoca de puerta en un hotel y sorprende a un suicida en trance de agonía. Llama a la policía y gracias a su intervención el hombre se salva. Algo la impele a visitar a su cadáver revivido en el hospital y allí Renaud Sarti le dice que es suyo, que ella le ha dado nueva vida y que ahora es responsable de su existencia.



"Un examen del síndrome de la pasión sexual"

Se inicia así una etapa distinta para ambos. Dicen que el amor es posesión: si la definición es cierta nadie se ha amado más que Renaud y Genevieve. Sarti se aferra a su salvadora con el abrazo tenaz de los semiahogados. Pero poco a poco sus cuerpos y sus almas se van entrelazando de manera que no sabe dónde termina uno y empieza el otro, quién es el poseedor y quién el poseído.

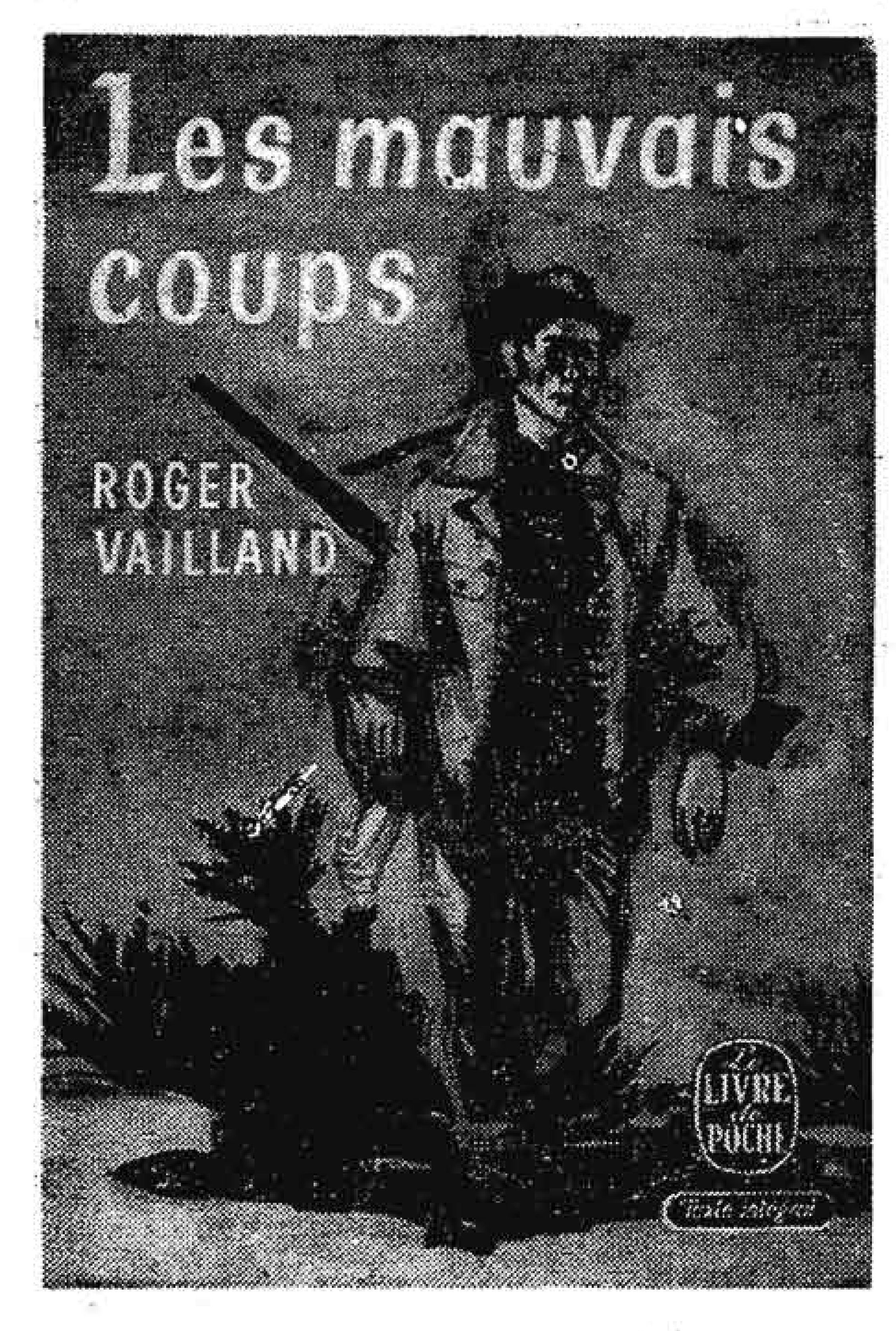
Renaud es un alcohólico incurable y Genevieve se convierte en su proveedora: con la pequeña herencia que ha obtenido, ella se encierra a mantenerlo. Su pasión por Renaud Sarti va más allá de todos los límites: es una dependencia física, una servidumbre intolerable. La relación entre la pareja se parece más y más a aquel Djinn de "Las mil y una noches", que pedía ser llevado en hombros y luego se apoderaba para siempre del necio caritativo que se había brindado a servirle de cabalgadura.

Para Genevieve, Renaud es una droga y "El reposo del guerrero" tiene puntos de contacto con libros tan diferentes como 'Días sin huella" o "Las confesiones de un comedor de opio". Para Genevieve, Renaud es una enfermedad y la novela tiene también el detallismo implacable de los mo-

mentos clínicos de "La montaña mágica" y "El potro de tormento".

El caso de Genevieve —y la descripción siempre revierte a términos médicos— está lejos del "Amour Fou", porque ese loco amor no era más que una forma romántica del éxtasis anímico. En "El reposo del guerrero" se habla del dominio del cuerpo sobre la mente, de una forma de esclavitud donde el espíritu actúa en función de las terminaciones nerviosas. La novela tiene así una fascinación morbosa, no en el sentido peyorativo que se le ha dado al término, sino en su estilo de estudio radiológico de esa enfermedad llamada amor.

"El reposo del guerrero" es un examen del síndrome de la pasión sexual. "¿Te gusta Brahms?", la cuarta novela de Francoise Sagan,



"La historia de la desintegración de un matrimonio"



"La niña Sagan no ha pasado de la fase de la boquilla"

es exactamente lo mismo, pero sin convicción ni verdad: el libro tiene la irritante vaciedad de la hoja clínica de un hipocondríaco. La protagonista de Christiane Rochefort es una enferma de amor. La protagonista de la Sagan, como siempre, es una enferma de tedio.

Paule es una modista elegante, con un amante elegante y un apartamento más elegante que el amante. El hombre, mayor que ella, es una típica concepción sintética y saganiana: se trata de una nueva reencarnación del padre de "Buenos días, Tristeza" y del amante de "Una cierta sonrisa". Es un hombre duro, brillante, pulido como una uña bien manicurada: para él, Paule se ha convertido en la mujer ideal, cómoda y mullida como un colchón viejo.

Pero Paule, como buena heroína de la Sagan, se aburre. Y también se angustia por el desinterés de Roger. La solución aparente la trae Simon, un nuevo amante quince años más joven que Paule. Simon es también una nueva encarnación de otro Dios de la mitología saganiana: es el mismo joven enamorado, muy decente y muy soso, que ya conocimos en 'Tristesse" y "Sonrisa".

Paule cae en brazos de Simon, pero, con masoquismo típicamente saganiano, sigue pensando en Roger, ese viejo bruto que nunca se enteró que las mujeres eran un sexo emancipado. El final, naturalmente, es un impasse: Paule vuelve con Roger, que de nuevo se prepara para usarla como cómoda pantufla, mientras corre tras los tacones de Luis XV de la amante de turno. Después de esta tempestad en un vaso de agua, todo vuelve a la normalidad en el mundo de Sagan: reina de nuevo el aburrimiento.

"¿Te gusta Brahms?" representa un grave deterioro en la prosa de Francoise Sagan y permite determinar, a posteriori, cuáles fueron sus faltas y virtudes iniciales. Cuando escribía como una niña sobre sus desarreglos de la pubertad amorosa, sus libros provocaban un asombro que dimanaba directamente de la personalidad de la autora. Alguien dijo una vez que si un perro tocaba el violín no había que pedirle además que lo tocara bien: lo sorprendente era que tocara.

En cierto modo, la Sagan era una perrita sata que, violín en mano, componía elegías para su propia juventud muerta al nacer por sumersión en un martini seco. Su desencanto, sus habilísimos trucos literarios eran atractivos, porque partían de un cinismo extenporáneo: en la calle, todo el mundo se vuelve a mirar una niñita que fuma en larga boquilla; pero esa misma niña, cuatro años después, tendrá que hacer algo para provocar la atención: ya la simple boquilla no basta.

En "¿Te gusta Brahms?", la niña Sagan no ha pasado de la fase de la boquilla. Queda su sagacidad literaria, su astucia para saber dónde cortar una frase o dónde rematar un capítulo, su sexto sentido para colocar una mueca agria donde se espera una radiante sonrisa y viceversa. Pero la técnica, sin nada más, queda desnuda y se comprende que todos los personajese de la Sagan son ella misma, que no puede escapar de su propia prisión. Ella es Paule, la modista: aunque se vista de seda, la Sagan Sagan se queda.

Su libro es un examen cuidadoso, narcisístico, de sus propias sensaciones. Sagan-Paule no siente el amor como Genevieve-Rochefort: ella sólo se imagina que lo siente. Y, como un hipocondríaco, vigila deleitosamente los síntomas inexistentes: se toma el pulso, se pone el termómetro, expectora y esputa, pero ni un solo bacilo emerge de su organismo tozudamente inmune.

Al final nada queda: la pasión es un tema literario cuya única salvación es la sinceridad. La pasión sintética de la Sagan no es siquiera un honrado testimonio personal y "¿Te gusta Brahms?" tiene la angustia tediosa de oír contar una historia de calamidades cuando uno sospecha que no son verdaderas.

Si la actitud de la Rochefort es delirante y la de Sagan una mera pose, Roger Vailland mira al "amour" con una calma apática, una lasitud agotada: "Los malos golpes" es la novela de la resaca amorosa. Es también uno de los libros más curiosamente conmovedores que han salido de Francia en la última década.

Y es notable que el libro conmueva porque está escrito con una frialdad exterior, con una tersura cuasi-heminwayana, con una actitud de apartado desasimiento con respecto a lo que narra. Pero es precisamente esa austeridad de tono la que hace emocionantes los vuelcos dramáticos del relato, de la misma manera que afecta más ver fundirse en llanto a un hombre rudo que a una plañidera.

"Los malos golpes" es la historia de la desintegración de un matrimonio. O mejor aún, el

momento final en que se desmorona esa vieja estalagmita, pacientemente moldeada grano a grano, que son quince años de unión conyugal. Es un relato tan interiormente doloroso que Vailland se permite el lujo de contarlo de lejos, como visto a través de la ventana de una casa, penetrando rara vez en la entraña de los personajes. "Los malos golpes" es una novela de hechos y palabras, de pura expresión externa de conflictos interiores.

El decorador Milan y su mujer Roberta están pasando un mes de vacaciones en el campo. Cazan, duermen y vegetan. Ella bebe demasiado. El se hastia demasiado. Están predestinados a encontrarse con Helene, su Némesis conyugal: ella es una chica provinciana, bastante aburrida de su novio y físicamente dispuesta a recibir el impacto de un hombre rudo, cuarentón y con experiencia, como Milan.

Otra vez la influencia de Sartre se mueve inexorable a través del panorama de la moderna novela francesa. Porque Milan, tanto como Renaud Sarti, son hijos naturales del Mathieu de Sartre, o al menos de toda su concepción del héroe desencantado, que busca en la acción el secreto de una propia existencia que se le escapa siempre, cuando está a punto de tocarlo con la punta de los dedos. Todos estos hombres tienen, idealmente, rostros curtidos, bocas amargas, párpados despectivos. La vida imita al arte: sin Sartre, no hubiera existido Ives Montand.

Milan es un paria moderno. En lo único que ha fallado Vailland es al endilgarle a él y Roberta un complejo de culpa comprado en liquidación en la novela freudiana. Roberta y Milan, al hacerse amantes, fueron responsables del suicidio de Octavio, íntimo amigo de Milan al que Roberta usó como fácil motivo para provocar celos. Ellos llevan ese muerto a cuestas y representan el infierno el uno para el otro. No han tenido que atravesar el umbral de una habitación a puertas cerradas para penetrar al infierno sartriano del tormento en compañía: aquí mismo, en la Tierra, se torturan sin necesidad de tridentes, aceite hirviente y el resto de la poco higiénica parafernalia de un demodado Satanás.

Milan y Roberta están predestinados a toparse con Helene: si no es ella, hubiera sido otra. Roberta lo comprende y planea su propia destrucción con un deleite enfermizo: hay una escena magistral en que Roberta enseña a Helene a maquillarse y luego la besa tiernamente, como si se ofreciese por poder a Milan, mágicamente joven y pura, en la carne ajena de la muchacha.

Pero Roberta no resiste esta adición a su infierno particular. Después de emborracharse, su carro pierde la dirección y se estrella en la carretera: el libro, siempre parco, deja la incógnita sobre si se trata o no de un suicidio. Otro escritor se relamería de gusto con su escena final: la de la desesperación de Milan ante la muerte de Roberta. Pero Vailland la reporta desde afuera, con la jornada prosaica de Milan buscando el automóvil en un terreno fangoso: la noticia de la muerte de Roberta se da en un párrafo escueto, con el helado materialismo de un acta de policía.

Después del entierro, Milan y Helene se encuentran: ella le dice que lo ama aún, pero él responde que ya eso no tiene importancia. Milan parte hacia París, sin una lágrima, a olvidar a Roberta, su amor imposible, sepultándose en un nuevo trabajo. No hay el menor estallido de dolor, pero se siente que Milan, acostumbrado a su infierno con Roberta, jamás soportará la soledad de vivir sin ser víctima ni verdugo.

La última escena del libro es una conversación de negocios entre Milan y su nuevo patrón, a quien el decorador pide un anticipo de 200,000 francos, para recuperar el dinero que perdió en la ruleta, con Roberta. Estas son, palabra por palabra, las últimas frases del libro:

—"He perdido 200,000 francos en la ruleta.

—Tú nunca serás un hombre serio.

—No me gusta jugar —dijo Milan— Para mí, las pasiones son de ocasión. Me gusta construir caminos en el desierto, pasar seis meses picando piedras y luego gastarme el sueldo en dos días, emborrachándome con mujeres.

—No te podrás quejar. Esta vez te doy una buena piedra para que la piques.

—Me gusta eso.

—¿Qué edad tienes?

—Cumplí 40 el día 23.

—¿Y cómo anda Roberta?

—Roberta —dijo Milan —se quedó en el pueblo".

Eso es todo. Pero para quienes hayan leído lo anterior, las últimas palabras tienen un poder desgarrador, un ulular callado de bestia herida. Milan no se atreve aún a decir, a aceptar que Roberta ha muerto. Tampoco se arriesga a admitir lo que se ha ido filtrando poco a poco, como una revelación terrible, hacia el lector: que esa Roberta borracha, repelente, despreciada, ha sido realmente el único amor en la vida de este hombre.



"Roger Vailland mira el "amour" con una calma apática"



"El Parque", arabesco de almas que se buscan.

Todos estos ensayos amorosos a la francesa pertenecen, en mayor o menor grado, a la corriente literaria realista del medio siglo. Pero en "El parque", de Marguerite Duras, hay un deseo consciente de torturar la forma más que hurgar en el fondo. Los personajes de la Rochefort y Vailland tienen la carne sierva de Sartre y el laconismo de Hemingway. Hasta la Sagan, a su manera, escribe sobre personajes ideales sofisticados, pero daría cualquier cosa porque sus Paulas y sus Simones respiraran, sudaran y sufrieran contratiempos humanos como perder un ómnibus o caer con la gripe.

Los personajes de Marguerite Duras en "El parque" están liberados de esa dependencia carnal. Son una mujer y un hombre que se encuentran y empiezan a conversar, accidentalmente, en el banco de una plaza pública. La novela carece absolutamente de toda descripción que no sea para señalar el paso de las horas del día sobre la pareja. Pero ellos en sí no tienen una existencia concreta de poros o pestañas o uñas.

Por sus palabras los conoceréis, parece decir la Duras. Sus personajes hablan y hablan y hablan, de tal forma que la novela compuesta casi enteramente de diálogos, puede ser leída como una obra teatral peculiarmente estática. O mejor, como un ensayo filosófico a dos voces, sobre la soledad humana. Tan descarnadas son las voces de la Duras, que ni siquiera obedecen a los manidos trucos por los cuales un personaje se individualiza en la página: en la novela no hay plecas usuales que terminan con "ella dijo" o 'suspiró él". Solamente está escrito el diálogo, lo cual hace que las primeras páginas sean de laberíntica lectura. Ahora bien, una vez que se ha captado el ritmo de la conversación, toda identificación es inútil. El hombre y la mujer están tan perfectamente individualizados por sus sentimientos, sus aspiraciones, su entonación, que resultaría redundante pretender aclarar de quién se trata.

Estos vuelcos formales conllevan otros: la novela no intenta hacer un dibujo realista de sus interlocutores. La muchacha está identificada como una manejadora y el hombre como un viajante de comercio, pero ambos examinan su propio drama y alcanzan soluciones filosóficas que serían imposibles en alguien que no se llame Marguerite y se apellide Duras. En cierta forma el libro es un diálogo de una faceta de Duras con la otra, la verdadera magia literaria es que la autora preserva la ilusión de que estos puntos de vista se tocan y se rechazan como verdaderas personas.

Porque es indudable que, a pesar de que nadie crea en la manejadora y el viajante como realidades tangibles, sus almas se hacen corpóreas y palpables. A través de un proceso lento, pero bellamente espaciado, la evolución del uno hacia la otra alcanza un plano de puro romanticismo. Cada alma emite tímidos seudópodos para explorar la superficie de la otra: se descubren afinidades, y puntos muertos y, de repente, de una forma increíblemente delicada, se percibe que cada alma ha encontrado su gemela y que el cruce fortuito por el parque es el inicio, no de una felicidad que no admite el mundo herméticamente cerrado de la Duras, pero sí por lo menos de una dulce y soportable soledad en compañía.

"El parque", con su abstracto arabesco de almas que se buscan, cierra este corto ciclo de amor a la francesa, que partió del delirio sexual del "Reposo del guerrero". Y es que en realidad todo es lo mismo, en cuerpos o espíritus, en París o en Madagascar. La gran tragedia del ser humano parece ser su imposibilidad de comunicación total. Y de los medios de comunicación parcial ¿hay alguno más rápido y efectivo que hacer el amor?

La Jaula del Hombre

por matías montes huidobro

LA REALIDAD AMERICANA, A TRAVES DE LOS PERSONAJES DE ARTHUR MILLER



"Miller escudriña en la propia sociedad que vive"

Voy ahora a pensar en estos personajes. Voy a dejar a un lado la estructura de sus dramas y me voy a concretar, principalmente, a estos hombres y mujeres encerrados en una jaula.

Esos son los personajes de Arthur Miller. Esos son los personajes del drama moderno. Porque la jaula del hombre puede ser, como en los griegos, el destino inevitable que gira en torno nuestro con su persistencia trágica, un dogma religioso, sus propios laberintos internos, o una estructura social con sus no menos laberínticos postulados políticos y económicos. El hombre tiene pues jaulas al gusto. Tendrá siempre alguna que lo explique. Arthur Miller no puede deshacerse de esa evidencia enjaulada y endiablada del hombre, de sus personajes, de la realidad social que lo circunda. Un enamorado del hombre no puede menos que acercarse a él, llorar con él sus sufrimientos en la jaula que permanece encerrado, y preferiblemente delatar. Y la jaula del hombre para Miller —Miller es norteamericano y su actividad creadora está dirigida hacia la tragedia de los hombres que lo rodean—; mejor dicho, la jaula de sus hombres —los hombres de Miller son norteamericanos como él, víctimas y consecuencias en su mayor parte de ciudades industriales superpobladas, verticales New York preferiblemente— corresponde a la sociedad norteamericana, capitalista, industrial seudo democrática, a que ellos y él pertenecen. Como hombre limpio y creador sincero, Miller escudriña en la propia sociedad en que vive, escudriña en la esencia de los hombres y mujeres que se mueven a lo largo y lo ancho de los Estados Unidos y trata de descubrir en ellos sus anhelos, sus frustraciones, sus defectos, y en especial las condiciones culpables de índole social, económica o políticas que originan la derrota humana. Miller se transforma en un creador que denuncia y limpia, en una necesidad. En lugar de asentir con una sociedad defectuosa, Miller presenta y descubre los defectos de esa sociedad, sus consecuencias en el hombre.

En tal sentido, el teatro de Miller es duro, radical: sus personajes aparecen aniquilados por la estructura a que pertenecen, descubren un estado vital imperfecto y plantean la urgente necesidad de un remedio. Un autor como Miller mueve a la solución, es útil a la sociedad en que vive cuando la estructura que un autor así pone al desnudo es capaz de superar sus propios errores. Miller da la voz de alarma; corresponde a la sociedad capitalista, industrial, mecanizada, seudodemocrática, solucionar los problemas que arruinan a Willy Loman, a John Proctor, a Joe Keller. Mientras una sociedad no esté dispuesta a subsanar sus propias lacras, no hay garantía posible de subsistencia. ¿Acaso no es ésta la causa de la ruina de cada hombre?

Miller informa. Yo analizo su informe. El tiempo lo dirá todo. Pero me parece que los hechos que presenta Arthur Miller piden una solución y que si su crítica descarnada no obtiene más respuesta que la que ofrece Eagle en Recuerdo de dos Lunes —Kenneth ha lavado los cristales de las ventanas del almacén y, para asombro de todos, se descubre más allá, tras los cristales en otro tiempo sucios, un burdel; la réplica y solución de Eagle es: 'No debían haberse lavado las ventanas'—, con toda su estúpida mentalidad de avestruz, de poco le ha valido a su medio el aviso y servicio que ofrece. Miller le hace pues un favor al capitalismo y a la industrialización delatando sus propios males, en el supuesto caso que logren funcionar los conceptos de un escritor dentro de sólidas estructuras económicas y políticas. Pero de eso el escritor no tiene la culpa.

No podemos desintegrar el teatro de Miller, pero la frustración y el error, sobre el fondo común de una sociedad que aniquila, constituyen dos temas característicos. En "Todos eran mis Hijos" insiste en el error individual; en "La Muerte de un Viajante" se dirige a la frustración y el desplazamiento; en 'Las Brujas de Salem" nos enfrenta a la persecución política o religiosa; en "Panorama desde el Puente" nos habla del error emocional; en "Recuerdo de dos Lunes" insiste en la frustración colectiva. Todo lo cual se desarrolla dentro del marco de una sociedad más fuerte, aniquilante, por encima del hombre. Todo perfectamente integrado. De ahí que además de estas diferenciaciones analíticas, podríamos decir lo contrario y afirmar que el teatro de Miller conduce a una síntesis de todo lo expuesto, solidarizándonos con Bernardo Verbitsky cuando afirma que hay una "unión sin junturas visibles de lo estrictamente individual con lo social. Por eso resulta inútil buscar rótulos a su teatro o establecer qué temática predomina. Es el hombre y su circunstancia. El hombre de una sociedaad dada, con sus anhelos, sus angustias espirituales, con sus apremios y limitaciones económicas, con sus reclamos instintivos y pasionales, pero es el individuo entero, y no fragmentado como lo muestran esos autores empeñados en demostrar algo y que para ello enfocan lo que les conviene y dejan en la oscuridad lo que no ayuda a su tesis".

Su teatro comienza, al menos en lo que al éxito público se refiere, con un violento ataque al error individual en "Todos eran mis Hijos". Sin embargo, la formación del carácter de Joe Keller, el equivocado protagonista capaz de enviar material bélico defectuoso y conducir a jóvenes soldados a la muerte, responde nuevamente a las condiciones sociales, económicas y políticas en que se desenvuelve. Del mismo modo que ocurrirá más tarde con Willy Loman, Joe Keller no es para Miller ni absolutamente culpable ni absolutamente i n o c e n t e. Sería muy fácil cada uno de los extremos. Aparecen así la coexistencia de elementos contrapuestos que aseguran la trascendencia de Keller y Loman. La penetración humana en el tratamiento de Keller —pese a que "Todos eran mis Hijos" no es otra cosa que una convencional pieza de tesis correctamente estructurada— lo aleja de lo panfletario. Un dramaturgo mediocre hubiera pensado solamente en la culpabilidad, olvidando que ésta a veces aparece confundida con la inocencia. Agregamos que pese a la acción criminal de Keller, éste es un hombre común, bueno en su vida íntima, podemos decir que legítimamente honorable. Miller se empeña en ello, nos lo hace simpático, nos conduce emocionalmente hacia él. Es precisamente por esto donde reside la solidez argumental de la obra, su habilidad dramática, su poder convincente. En la primera parte de su plan, Miller logra la comunión entre el público y el personaje, para luego lanzarnos al descubrimiento y hacernos evidente la culpabilidad de Keller. Es más, Keller es absolutamente sincero consigo mismo. Sólo al final adquiere conciencia de su error. Elude Miller la presentación de un "monstruo" y

enfatiza el error. Los autores de piezas de tesis deberían entender esto.

Keller construye su mundo a base de un individualismo férreo y un microcosmo familiar, lleno de bondad íntima, no comprende el daño colectivo que causa. Miller no juzga a Keller tan solo como hombre, sino como individualista dentro de una sociedad individualista. Pero esta formación íntima de Keller, ¿de dónde nace? ¿es acaso culpable de su propia formación? ¿es un delincuente culpable o la consecuencia de una sociedad que lo obliga a delinquir? Keller no se forma de la nada. Es la consecuencia de su lucha férrea, cerrada, práctica, que lo lleva a obtener su posición social confortable "en las afueras de una ciudad norteamericana". Luchó y procuró no ser vencido frente a hombres individualistas como él, creando una cadena de combate colectivo cotidiano. Miller entreteje entonces la culpabilidad individual con la colectiva. Porque si bien es cierto que no todos enviaron materiales bélicos defectuosos, no es posible exigirle a Keller conciencia de su crimen, cuando todos, dentro de una posibilidad mínima, estuvieron en el peligro de haber cometido la falta. El tema es viejo. Se reitera a diario. Es una cuestión de principios. Los errores individuales se hacen justificables cuando son la consecuencia directa de los errores sociales. Mientras tanto, la sociedad no puede ser el juez de sus hombres, no puede condenar, no puede enviar a la silla eléctrica. Es injusto pedirle a Keller lo que no puede dar.

Como en otras obras, Miller no precisa los campos, pero es evidente que no podemos acusar al hombre si no acusamos primeramente a la sociedad. El propio Keller, cuando la culpabilidad parece recaer sobre su socio, aclara la situación, define la difícil situación entre culpa e inocencia.

KELLER: Escucha, tienes que darte cuenta de lo que pasaba en aquel taller durante la guerra. ¡Los dos! Aquello era una casa de orates. Cada media hora, el mayor llamaba pidiendo culatas de cilindros. Nos estaban azotando con el teléfono. Los camiones se llevaban las culatas todavía calientes. Quiero que vean las cosas desde un punto de vista humano, meramente humano. De pronto, una hornada sale con una raja. Esto sucede a veces; es el negocio. Era una raja fina, como un pelo... Muy bien... Tu padre es un hombre débil, sin carácter, siempre asustado de los gritos. ¿Qué dirá el mayor? La producción de medio día totalmente perdida. ¿Qué dirá? ¿Comprenden lo que quiero decir? Es humano... En su vista, tomó los útiles... disimuló el defecto de las culatas... Está mal hecho, muy mal, pero eso es lo que hace un hombre sin carácter.

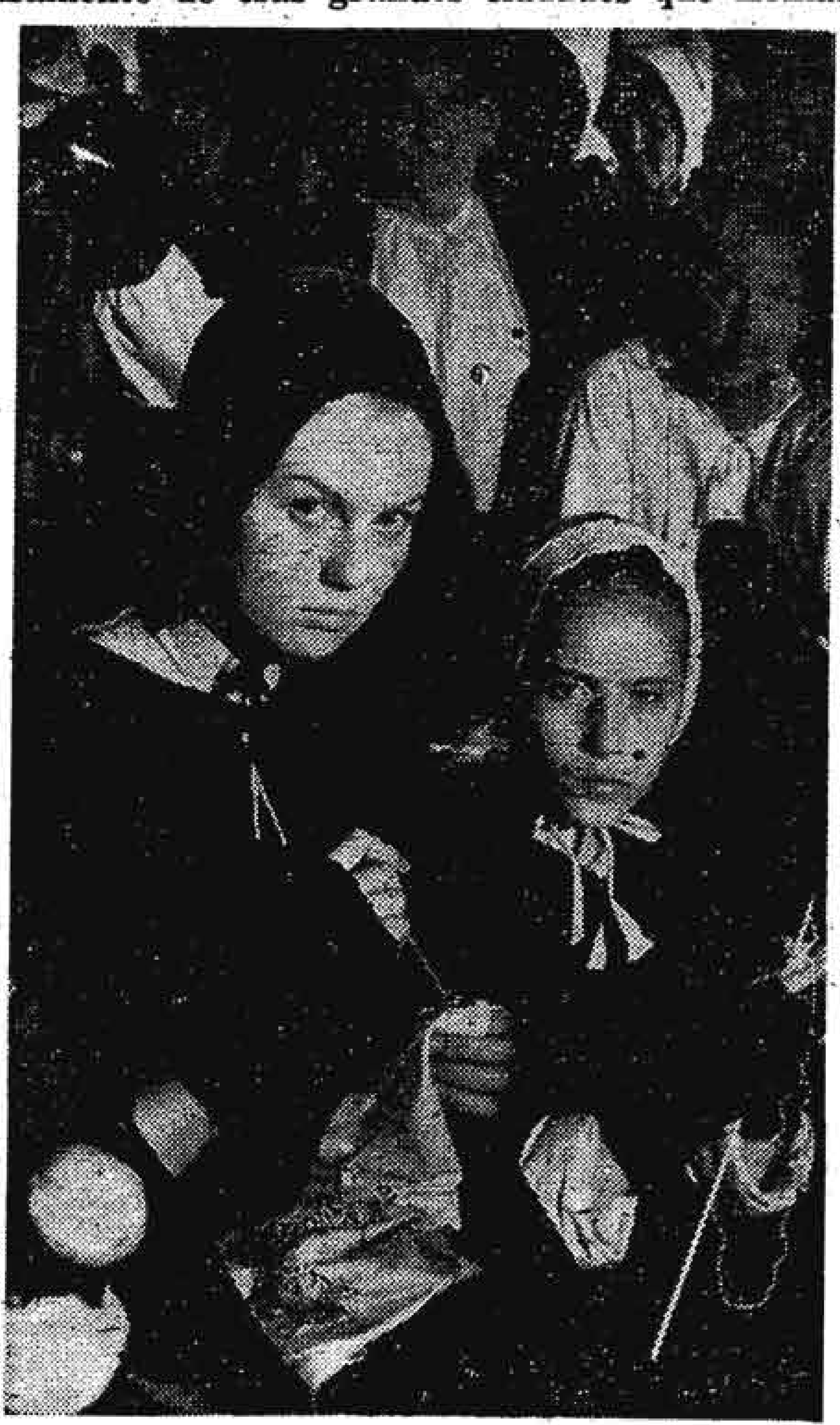
En consecuencia, la sociedad capitalista e industrial no puede producir una condena justa y moral en el caso de Keller, su propia consecuencia.

En "La Muerte de un Viajante" hay puntos de contacto con la misma idea. Willy Loman, ciertamente, es víctima de sus propios errores, de su propia incapacidad de percepción. Pero sobre sus flaquezas individuales se alza, más culpable aún, la sociedad. En tal hecho radica la grandeza de la obra de Miller. Desde que se abre el telón, Miller enfatiza la situación de aniquilamiento humano de una forma evidente y gráfica: "Ante nosotros, la casa del Viajante. Se perciben tras ella, cercándola por todos lados, formas altas y singulares. Sólo la luz azul del cielo llega a ella y al proscenio; la zona circundante muestra un áspero resplandor anaranjado. Cuando se hace la luz, vemos una maciza mole de casas de departamentos alrededor de la casita de frágil aspecto". Queda así, reflejado simbólicamente, una clara imagen del estado vital de Willy Loman. Willy Loman es eso: su casa aplastada por la ciudad, la ciudad que es el resultado de una forma de vida, de leyes económicas, de leyes políticas, de leyes sociales, la ciudad que nace de la industria y el maquinismo, las creaciones infrahumanas. En fin, el hombre que ha construído un mundo para su propio aniquilamiento. Y Willy Loman, basándose en el código de valores de ese mundo de fuerza e intereses, crea su artificial y erróneo código de valores. Una equivocación. Valores falsos, valores vacíos, engaño.

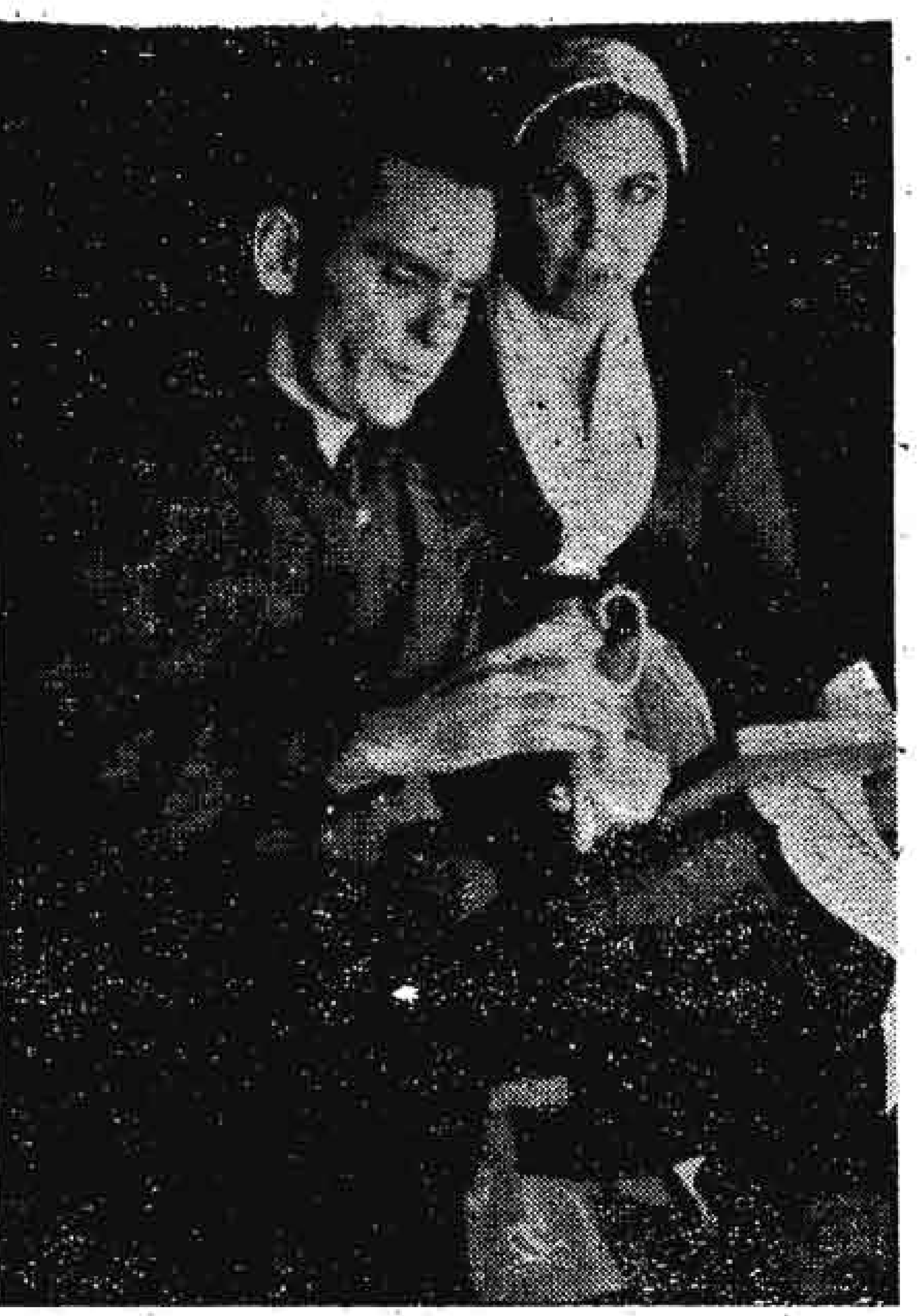
LOMAN: Iremos los tres y les enseñaré todas las ciudades. Norteamérica está llena de hermosas ciudades y de personas de pro. Y todos me conocen, muchachos, no hay nadie que no me conozca en Nueva Inglaterra. Las personas más destacadas son amigas mías. Y cuando os lleve conmigo, veréis como hay una especie de "sésamo ábrete" para los tres.

LOMAN: Y eso es lo que quiero decir. Bernard puede sacar las mejores notas del colegio, ¿comprenden? pero los van a dejar muy atrás. Tal es el motivo de que dé gracias a Dios de que sean unos Adonis. Porque, en el mundo de los negocios, quien sale adelante es aquel que causa impresión, que tiene una personalidad interesante.

Ese es Willy Loman, y la horrenda mentira de sus conceptos no surge de la nada; surgen precisamente de esas grandes ciudades que Loman ama, admira, de esa estructura básica en que descansa el hombre y muere. Loman vive como en "un sueño que surgiera de la realidad". (A propósito de todo esto, como un imperativo interno, como una necesidad técnica, surge la combinación de un realismo de primer orden con elementos expresionistas. El procedimiento responde a un imperativo creador y Miller lo utiliza no como un artificio, sino como elemento funcional dentro del tema. Por otra parte, como la fantasía es para Loman tan real como la realidad misma, estos elementos intercalados por medio de una técnica no realista, están desarrollados con absoluta conciencia realista. Laslo Benedek al analizar el sentido cinematográfico de la obra de Miller, anota: "Con el propósito de crear una desusada mezcla de realidad y fantasía en la escena, Miller utiliza cierta técnica cinematográfica, como el "flashback" y la disolvencia, y la utiliza eficazmente la mayor parte de las veces"). No inventa los falsos valores. Ellos están en su medio ambiente. No hace más que tomar aquí y allá, formar su personalidad, arruinarse en ese mundo en que el pasado surge tan llano y real como el presente aniquilante. Loman, pues, alarga el brazo y toma la mentira.







"Las Brujas de Salem" nos enfrenta a la persecución política o religiosa" (Mylene Demongeot, en la versión fílmica francesa. René Sánchez, Helmo Hernández y Antonia Rey, en la versión teatral cubana.)

El hombre es creador por la sociedad a su imagen y semejanza. La tragedia surge cuando es la propia sociedad quien lo rechaza y desplaza como inservible. La resultante es negada por los que hicieron la operación. Algo más que Joe Keller, ya que Loman no ha matado a nadie. Ha sido un fiel servidor, devoto y afectísimo. Mientras pudo, rindió una labor eficaz para el mecanismo en que se integraba; pero finalmente la sociedad lo niega.

Junto a esto, el pequeño mundo esencial de Loman: "Bien, en primer lugar, dieciséis dólares a cuenta de la heladera". "Se rompió la correa del ventilador. Es uno ochenta..." "¡Bien, hay noventa y seis de la máquina de lavar. Y el quince tendremos que pagar tres y medio por el aspirador. Luego, está el tejado; quedan por pagar veinte dólares". "Luego, debes el carburador a Frank" "Bien, le debes tres y medio. Y con otros picos, se llega a un total de ciento veinte para el quince". "Charley, mira... Tengo que pagar mi seguro. Si pudieras prestarme... Necesito ciento diez dólares". Eterna historia de objetos que se aferran a nosotros con su absurdo confort aniquilante, envenenado, crminal. Pan cotidiano. La pregunta es: ¿cuál es la solución que ha ofrecido la sociedad capitalista al caso Willy Loman? Hasta ahora, Willy Loman sigue siendo Willy Loman.

Del crimen social en esta forma genérica, pasamos con "Las Brujas de Salem", ya directamente, al crimen político con acusados, tribunal, jueces y verdugos. El caso John Proctor. En "Las Brujas de Salem" se debate algo más que una persecución religiosa y fanática, dirigiéndose a una cuestión de persecución ideológica con el fin de fortalecer un estado constituído. De ahí surge el inmediato paralelo entre la "cacería de brujas" que Miller desarrolla en escena y la persecución a ciudadanos norteamericanos por actividades comunistas o consideradas comunistas, atentativas a la seguridad de la nación. Es de todos conocido que el propio Miller fue sometido a juicio por el Congreso norteamericano por rebeldía y sospecha de atentar contra el sistema social de los Estados Unidos. En realidad la obra de Miller al hacer este paralelo político, no hace otra cosa que una advertencia inútil. Y de acuerdo con su concepto —"es el presente, siempre el presente, lo que la forma dramática debe apresar ante todo, bajo riesgo de convertirse —de lo contrario— en algo muerto y desprovisto de interés"— vitalista del teatro y funcional, Miller acepta "los grandes retos de la existencia" y no vacila en crear para la propia sociedad que lo persigue, un documento de lator con "Las Brujas de Salem". Sin embargo, además de esta temática directa entre los Estados Unidos del siglo diecisiete y los Estados Unidos del siglo veinte, hay que aclarar que la obra adquiere categoría universal cuando, partiendo de una extrema localización y de fines concretos, alcanza la fuerza de un documento universal e intemporal enaltecedor de la dignidad humana. En este sentido, "Las Brujas de Salem" es el canto más vibrante que Arthur Miller nos ha ofrecido. Resulta de ese modo fascinante observar cómo el prólogo y las acotaciones que el autor hace a su obra, jugosas, concretas, de valor histórico, directas en su ataque, traspasan sus propios límites para convertirse en esencia en un canto a la libertad del hombre, a la dignidad del hombre que la defiende, grito contra la intolerancia y la persecución.

Pasemos ahora, por un momento, al caso John Proctor, como hombre y personaje. Miller, un enamorado del hombre común, ha buscado precisamente en un hombre común, en un campe-



"Willy Loman, víctima de sus propios errores"

sino, en un hombre capaz de la claudicación y el pecado, sujeto a las debilidades, la representación de esa lucha entre la libertad ideológica individual y la represión de una comunidad con jueces y verdugos. Su presentación de John Proctor lo define: "Proctor era un agricultor de unos treinta y cinco años. No tiene por qué haber sido miembro de ningún bando del pueblo, pero hay indicios que sugieren que era violento y mordaz con los hipócritas. Era la clase de hombre —poderoso de cuerpo, bien dispuesto y difícilmente dominable— que no puede rehusar su apoyo militante de ningún partido sin provocar su mááás hondo resentimiento. En presencia de Proctor, todo necio sentía instantáneamente su necedad... y por cosas así, un Proctor siempre está expuesto a la calumnia". Sin embargo —aquí la eficacia de Miller, la propia eficacia que hizo más convincente, en sentido inverso, a Joe Keller— "es un pecador, un pecador no sólo ante la moral imperante en la época, sino ante su propia visión de lo que es una conducta decente". Es decir, Proctor no sólo es un hombre común, sino que se considera a sí mismo débil y hasta fraudulento. De esos elementos, surge el héroe de Miller. El héroe que dice:

PROCTOR: No puedo subir al patíbulo como un santo. Es un fraude. Yo no soy tal hombre.
PROCTOR: Quiero conservar mi vida.
PROCTOR: Hago mal, ¿no es cierto? Hago mal.
PROCTOR: No puedo subir al patíbulo como un qué es John Proctor?
A mí me parece honesto; así me parece; no soy ningún santo.
¡Que Rebeca pase por santa; para mí todo es un fraude!

Y pese a todo, Proctor es incapaz de la claudicación definitiva y mucho menos, de la delación personal. De esto último parte Proctor para alcanzar la rebeldía definitiva, la fuerza para no claudicar. Los jueces le piden nombres y Proctor los niega. Proctor no se considera santo, no se considera héroe, pero una repugnancia mayor a hacerle juego a los jueces, al tribunal tramposo que repele, lo libera y lo conduce a la muerte. Ofrece así Miller el personaje más representativo de "Las Brujas de Salem": el hombre desnudo, tan solo el hombre desnudo, débil pero inclaudicable —ante él la figura superhumana de Elizabeth Proctor, demasiado definida e inclaudicable, palidece—: un hombre, nada más que un hombre.

Pasemos por último a "Panorama desde el Puente" y "Recuerdo de dos Lunes". Entre todas las obras de Miller es "Panorama desde el Puente" la que se dirige con mayor énfasis hacia los reclamos instintivos y pasionales del ser humano, más que a las circunstancias sociales y políticas en que se desenvuelve. Claro que Miller no la excluye, pero en este caso, la jaula voraz en que el hombre se desenvuelve nace de oscuras raíces de su psiquis. No podemos considerarla así como una obra que denuncia la existencia del inmigrante en los Estados Unidos y en particular del inmigrante clandestino, porque estos aspectos constituyen elementos anecdóticos y circunstanciales dentro del drama. La propia intervención de las autoridades de inmigración y su aplicación injusta de la ley —la ley desnuda es para Miller un estado inhumano, como bien lo siente el protagonista de la obra, que siente que la ley del hombre no incluye la solución a su tragedia—, así como los turbios manejos para conseguir trabajo a esos inmigrantes, responden de modo secundario al drama central de Eddie Carbone, el protagonista. Con mayor constancia aparece aquí y allá un elemento permanente en el teatro de Miller: la presencia de una ciudad antihumana, destructiva, una estructura social absurda, una ciudad que va contra las leyes naturales del hombre, y la necesidad que tiene el hombre de la naturaleza. En "La Muerte de un Viajante" se enfatizó notablemente a través del propio Willy Loman y especialmente a través de su hijo Biff, con su vitalidad aniquilada por la ciudad. Pero no quiero volver a "La Muerte de un Viajante", aunque en ella el asunto adquiere mayor importancia. En "Panorama desde el Puente" se dicen cosas como estas:

KATHERINE: ¿A que no sabes qué es lo que no consigue comprender? ¡Que no haya fuentes en Brooklyn!... En Italia, dice, todas las ciudades tienen fuentes, y la gente se reúne junto a ellas. ¿Y sabes una cosa? Hay naranjos en las calles de la aldea donde vive, y limones. ¿Te imaginas? ¡En los árboles! Siempre me está contando lo hermoso que es allá, con las montañas, y el océano, y todo...

De este modo vuelve a un tema constante: la ciudad moderna, deformante, capitalista, edificada sobre una estructura económica destructiva, negación de las apetencias vitales del ser, aniquilante. Y aunque Miller es objetivo claro —en un momento los personajes dicen que el paisaje italiano no se come—, expone con claridad que la ciudad no puede ofrecer ninguna solución. Sus inmigrantes están así, socialmente, en una jaula. Salen de una red y penetran en otra, imposibilitada la salida. Se mueven así entre los anhelos, las equivocaciones que los llenan de melancolía enfermiza. y la necesidad de subsistir, el morir cotidiano. Pero insisto que no es éste, en modo alguno, el tema central de la obra, sino un elemento social que aparece en ella y con el cual hay que contar. Cuando más lo más denunciado de la obra es lo siguiente: la ley artificial inventada por los hombres, los códigos modernos, son incapaces de satisfacer la ley interna que nace de sus instintos y sentimientos. Porque el drama íntimo de Eddie, su amor oscuro y sofocante hacia Katherine y la respuesta de ésta, también turbia, difusa, extraña; así como las visitas de Eddie al abogado en busca de una solución legal a su conflicto emocional, centralizan la acción de "Panorama desde el Puente" que ahonda en la vida pasional del ser humano.

Teatralmente, la pieza me ha resultado demasiado pretenciosa y por ello me luce falsa. Las intervenciones poéticas del abogado Alfiere, que funciona como un coro que narra de modo fatal los acontecimientos y que conecta la obra con la tragedia griega, empeorada por la pésima traducción en que se realizó la lectura, colaboran a una atmósfera artificial y desajustada. Por todas estas cosas, es la obra de Miller que menos me ha "tocado".

Tal vez sea "Recuerdo de dos Lunes" la más cruel, delatora, desafiante, de todas las obras de Arthur Miller. Precisamente porque en "Recuerdo de dos Lunes" está el premeditado esfuerzo de no pretender delatar nada, llegando así al máximo del documento delator, al más profundo análisis de la destrucción. Utiliza aquí una técnica distinta, limpia de artificios, sin progresión, sin curvas, sin énfasis, puramente chejoviana. Y la vida y la destrucción del hombre dentro de la sociedad en que vive, con todo el mecanismo de doctrinas sociales, económicas y políticas en la que cada hombre no parece ser otra cosa que una miserable ficha en un tablero dispuesto a aplastar sus propias fichas, adquieren un sentido de perdurabilidad dolorosa que se hace realmente desgarrante. Comprendemos así por qué amamos a nuestro semejante, por qué amamos "hasta" la ciudad. No es la ciudad. Amamos al hombre destruído por la ciudad, aniquilado. Sentimos a ese hombre caminando sobre las multitudes, entrando en túneles subterráneos, dándole vida a esos túneles, al hierro. Y el hierro horrible se transforma en carne y grito del hombre despedazado. Las paredes aparecen manchadas de sangre y las besamos: besamos a la sangre, no al cemento. Una extraña solidaridad deshumanizada. Sí, esa es la palabra, esa es la palabra —extraña solidaridad deshumanizada— latente en "Recuerdo de dos Lunes" ¿Cómo logra Miller presentar al hombre aniquilado en una jaula, dentro de un mecanismo social dispuesto a exprimirlo como se exprime a una naranja en un exprimidor eléctrico? El modo más simple. Sin acción. Sin desarrollo. Ir y venir del hombre en su trabajo. Tejido de vidas que no van a ninguna parte. Acción que no va a ninguna parte. Los personajes pues no se imponen, del mismo modo que no logran imponerse siquiera al pequeño mundo de trabajo en que se desenvuelven. Están, prácticamente, ausentes. El hombre dentro de la sociedad aparece en su forma más íntegra de aniquilamiento y destrucción. Y así Miller, en esta época en que el hombre juega con armas que van camino de desintegrarnos, se une a través del realismo con Ionesco en el mundo del absurdo. Si la desintegración es la palabra de nuestro tiempo, ellos la han sabido plasmar en el teatro hasta el extremo máximo de estos dos polos opuestos que se atraen: "Recuerdo de dos Lunes" y "La Soprano Calva", en las que sus personajes desaparecen para dejar sus esencias desintegradas.

¿Dónde se realiza la pulverización humana de "Recuerdo de dos Lunes"? En el cuarto de expedición de un almacén newyorkino. Miller está muy lejos de realizar aquí ninguna referencia política. ¿No resulta más evidente con estos hombres que ama, que despoja, que desnuda en su destrucción? Lo terrible de todo es que no hay juicio político que pueda ocultar una cosa: la verdad.

Por esa ausencia absoluta de teorías y por esa fuerza incontrastable de verdades, "Recuerdo de dos Lunes" es para mí en todo su sentido humano, su obra más denunciadora sobre las condiciones del hombre circunscrito a una sociedad dada, en este caso el hombre medio norteamericano. Hemos hablado del caso Joe Keller, del caso de Willy Loman, del caso de John Proctor, del caso de Eddie Carbone. Aquí Miller va muy lejos. Ya no podemos hablar de casos, de individuos, porque el personaje protagónico desaparece en "Recuerdo de dos Lunes". Se trata del hombre.

Agreguemos que esa desintegración no anula las facetas más tiernas e imperecederas del ser. Aún en la desintegración, aún en su acoso, en su persecución, existe un amor solidario. Por ese motivo, los personajes de "Recuerdo de dos Lunes" no han perdido la faceta humana que los une. Ni aún Raymond, el jefe, temeroso de decir una palabra que lo despoje de su categoría de jefe, pierde la solidaridad que lo une a los otros. Protesta y pelea, pero llegado el momento se hace solidario. Algunos han afirmado que el único elemento positivo de "Recuerdo de dos Lunes" es Bert, un joven que aún lucha por su propia superación. Pero no es así. El elemento positivo está en que el hombre, aún cuando lo están desintegrando, sigue sintiendo en algún grado la solidaridad que lo acerca a su semejante.

Miller insiste nuevamente con el tema de la naturaleza, enmarcado siempre en inmigrantes. La naturaleza y la ciudad permanecen como polos contrapuestos: vida y muerte. Motivo constante junto al drama de la frustración, que en esta obra deja de ser individual, como en Willy Loman, para transformarse en frustración colectiva, con diálogos y movimientos inconexos, sin aparente relación íntima.

Resumamos la obra de Miller con la voz de Kenneth en "Recuerdo de dos Lunes". Kenneth quiere superar la atmósfera deformante de la ciudad y busca la naturaleza. Por eso quiere limpiar las ventanas del almacén.

KENNETH: Larry, ¿crees que lograremos lavar esas ventanas alguna vez?
A menudo pienso que si de vez en cuando pudiésemos ver un poquito de cielo, las cosas serían más fáciles... de vez en cuando. Con todos estos vidrios podríamos ver las nubes y los distintos signos que indican la inminencia de una tormenta. Y hasta podría verse un pájaro de vez en cuando...

Pero aquí no termina todo. Paradójicamente, Kenneth limpia las ventanas. A través de ello no encuentra la naturaleza, sino su deformación: un burdel. Ya conocemos la solución, la réplica que recibe Kenneth: "No debían haber lavado las ventanas".

Esa es la respuesta que le ha dado Norteamérica a Arthur Miller y a su obra. Todo sigue igual. Arthur Miller ha lavado las ventanas. Ha descubierto los males. Descubre el burdel. Sólo encuentra una anti-respuesta, una ceguera: "No debían haberse lavado las ventanas".

punto de mira

MAYO DE LA REFORMA Y MAYO DE LA FRUSTRACION

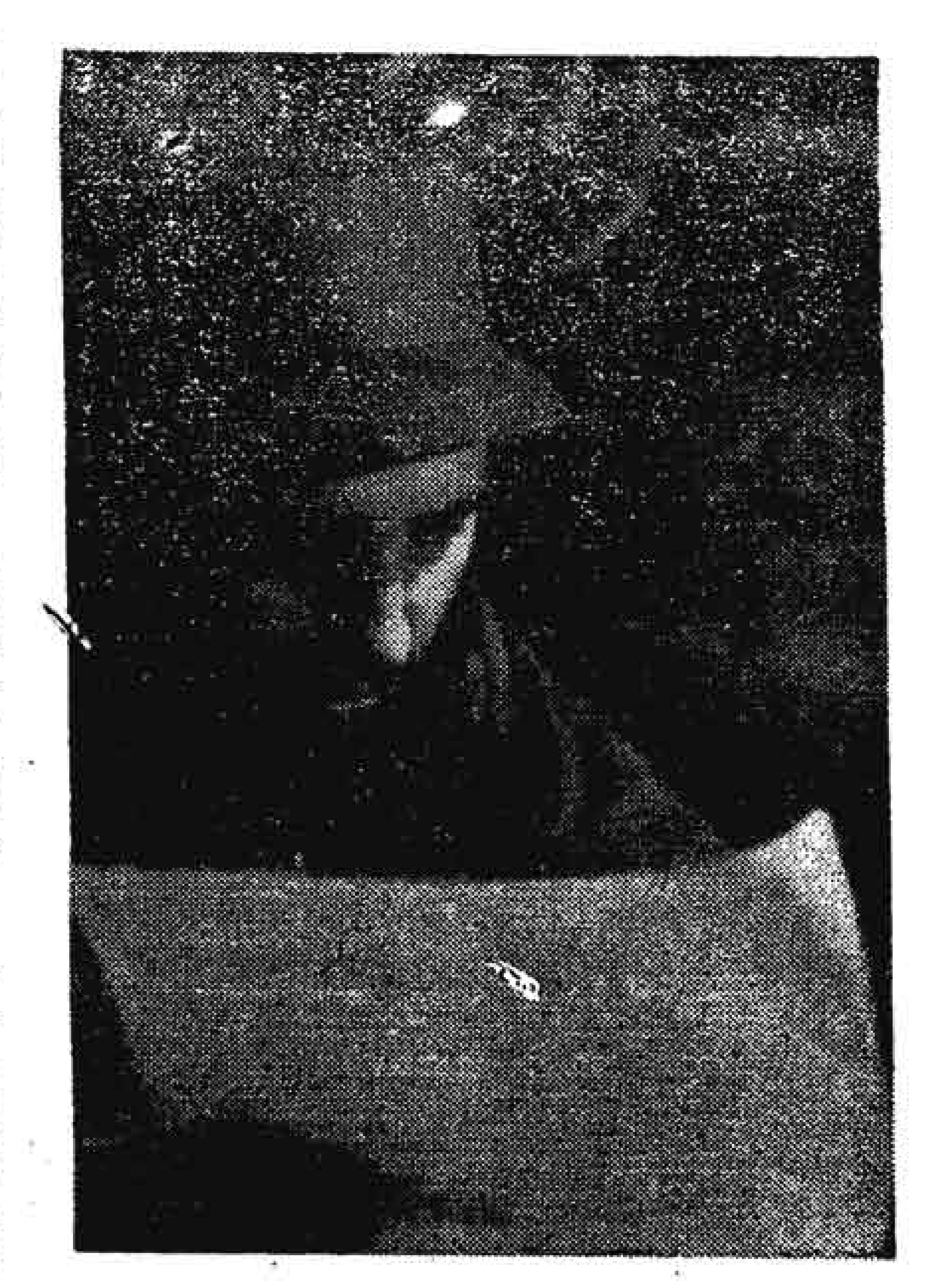
por josé a. baragaño

Hace un año estuvimos en la Sierra Maestra como observadores lejanos de un proceso: la firmación por el Gobierno Revolucionario de la Ley de Reforma Agraria. Era un diecisiete de mayo. Los caminos difíciles de la Sierra se hicieron más dramáticos aquel día, y muchos de los que fuimos con el propósito de coincidir con la historia, que era nuestra propia historia íntima y humana, no pudimos llegar sino un día después, cuando los juegos habían sido terminados, y la nueva suerte de la nación estaba definitivamente echada.

Ha pasado un año. Una pequeña partícula de lo que el pensamiento teológico llamaría la eternidad, pero que, desde una medida humana, es el transcurso de largas jornadas de trabajo; de innumeros combates de la nación contra sus enemigos, cebados en el odio al elevamiento del pueblo cubano a una nueva realidad social, profundamente superior a la del pasado. Cuando estábamos en el improvisado aeropuerto del Central Estrada Palma, invadido por caballos y ciclistas, ansiosos por poder subir hasta las cumbres que designaban violentamente el horizonte, sabíamos que un año después habría que hablar del primer año de la Reforma Agraria, y que eso se repetiría sucesivamente como un rito de emancipación, como un señalamiento de lo que habíamos sido y de lo que podíamos ser.

Poco después sería el 20 de Mayo. La fecha que a fuerza de haber significado la frustración de un gran proceso de liberación nacional, la frustración sufrida bajo las presiones del imperialismo y su violencia, había terminado por deteriorar su sentido, por no significar nada bueno para la memoria, sino un acontecimiento pegado a nuestro recuerdo del que quisiéramos separarnos como una pesadilla o un mal momento definitivamente desaparecido.

Entre el 17 y el 20 de mayo hay poca distancia, dentro de esa realidad temporal que el filósofo sentía, pero no podía definir. Apenas tres días. Sin embargo para nosotros entre el 17 de mayo y el 20 de mayo hay una distancia que no se puede medir, un abismo que no llena nada más que la sangre y las lágrimas de un pueblo que todo lo perdió, y que ahora comienza a ganarlo todo. Ese



20 es anterior al 17. Es anterior porque está perdido para siempre, borrado a gran fuerza de la realidad, aniquilado.

Si el 20 de mayo de 1902 hubiera sido un 17 de mayo de 1959 la historia de Cuba sería otra cosa. Pero como la historia no admite ese tipo de deslizamientos poéticos, de subversiones temporales, el 17 de mayo y el 20 continúan siendo idénticos a ellos mismos, conservando cada uno su carga de sentido, su dirección intransferible.

Algo muy grave ocurrió el 17 de mayo de 1959 en la Sierra Maestra; algo cuya importancia crece, cuyo sentido está todavía por definir, y que sólo el avanzar victorioso de la Revolución dará un día su íntegro continente. Pocos hechos han respondido tan exactamente a la voluntad de un pueblo, y en pocas ocasiones un hecho ha provocado ataques tan constantes y virulentos de parte de los enemigos de las causas populares. La declaración de guerra a la Revolución Cubana de parte del Imperialismo que ya se venía haciendo sentir, se hizo proclamación, gritería, estruendo después del 17 de mayo. Pero la justicia de la acción revolucionaria se hizo más patente al ser medida con el metro de la reacción internacional. Unicamente una actitud que devolvía su completa dignidad a la tierra cubana bañada en sangre, como cumple a la concepción romántica de la tierra, podía procurar sobresaltos tan desmedidos en los enemigos del pueblo, y posiciones tan malvadas como impotentes. La primavera de 1959 era nuestra primavera, porque nuestra tierra comenzaba a ser nuestra tierra.

El elevamiento del campesinado, columna vertebral de la nación, a un nivel de vida tan alto como el de los más avanzados grupos citadinos; la enorme compenetración entre el proletariado y el campesinado que se demostró el 26 de julio de ese mismo año; la solidaridad de todas las clases progresistas de la nación con la Reforma Agraria, explicaban con un lenguaje preciso que la Reforma Agraria surgía de la interacción entre el gobierno y el pueblo, de una necesidad violentísima de la nación.

Donde antes no había nada comienzan a aparecer los nuevos cultivos; los que antes no tenían nada comienzan a poseer la tierra y la esperanza, y el fusil para defender la paz que asegure esa tierra y esa esperanza. El 17 de mayo de 1959 como el primero de mayo de 1960 son, en su medida, las etapas definitivas del nacimiento de una nación.

La Revolución Cubana ha sido una gran destructora de mitos. El velo de las mentiras inventadas por el imperialismo para mantener sometidos a los países latinoamericanos ha sido desgarrado cien veces. La Reforma Agraria que ha desguasado definitivamente el tabú del imperialismo, que ha reducido a su nada la United Fruit y otros males latinoamericanos venidos desde norteamérica, es algo que ante los resplandores de nuestro sol potentísimo es una realidad irreversible, un proceso que se ha consumado.

La pálida república del veinte de mayo desapareció. La frustración, ese ser y no ser a un tiempo, ese estar completamente fuera de la realidad, en una medianía molesta y enferma, ha terminado. Ha llegado el tiempo del 17 de mayo, es decir tiempo de la plenitud de plenitudes revolucionarias. Los muertos enterrarán a sus muertos. Y los vivos mirarán al mundo desde las tierras infinitamente roturadas.

FIN DE LA INFAMIA

por oscar hurtado

La sucesión rápida de los acontecimientos revelan en su ritmo la tónica fundamental de esta Revolución: el tiempo. Los dos relojes en la muñeca de Fidel sorprenden al televidente con su mensaje, que descifrado, suprime toda conjetura irónica de afectación personal. Fidel, nos dice Raúl Castro, no pudo trasmitir a tiempo una orden en la Sierra porque su reloj se había detenido sin él darse cuenta. El tiempo cronométrico pasa a primer plano en la actualidad debido a que el tiempo vital de la Revolución lo está desde sus orígenes. Un estudio somero de la Reforma Agraria arroja como resultado la necesidad de ganar tiempo. El campesino debe fortalecerse y la tierra producir sus frutos lo antes posible; y si sabíamos en qué nivel tan bajo se encontraba la fecha señalada para la imprescindible recogida de los frutos se nos presenta como el factor por antonomasia. Ante la guerra de agresión sin cuartel desatada por Washington el imperativo de poner al pueblo a la altura de las circunstancias a través de las milicias se hace evidente; así también el factor antes mencionado. El lapsus de Fidel, en su último programa por el Canal 2, al señalarle dieciséis años a la Revolución en el poder es sintomático. Fidel se corrije diciéndonos que es tanto lo trabajado, que los meses, elásticos en su esencia, se transforman en años, indicando con esto el papel vital del tiempo.

Los resultados obtenidos en tan corto intervalo de tiempo demuestran que la Revolución marcha bien y que las medidas tomadas por nuestros líderes fueron las que debieron tomarse.

Esto último nos lleva a otra cuestión fundamental que todavía algunos discuten: la de si Fidel está equivocado en esto o aquello cuando se proyecta hacia el futuro por medio de leyes o decisiones. Esta crítica no es nueva. Se le hizo desde el primer momento después del 10 de Marzo cuando escogió la solución revolucionaria desechando la política por inútil y porque le hacía el juego a Batista; y cuando desembarcó en Oriente iniciando el movimiento que nos libertó también señalaron lo erróneo de aquella medida definiéndola por locura. Cuando la lucha contra el ejército arreciaba, porque la Revolución crecía, se le acusó de plantear una guerra fratricida que no podía ganarse jamás. Así Sergio Carbó en carta a Miró Cardona del 12 de Septiembre de 1958 respondiendo a este último que le invitaba a cerrar 'Prensa Libre' en protesta contra la tiranía, escribe: "Constituímos una institución permanente que debe perdurar por encima de los vaivenes de la política". Al asesinato lo califica de "política". Y agrega, que es lo que quería señalar: "Nosotros, que no estamos entre ellos cuando vuelva a resplandecer el sol de la justicia y la guerra fratricida sea ya una pesadilla del pretérito... Estaremos en nuestro puesto listos a orientar... unos comicios limpios a los que concurra en bloque la nacionalidad... estoy persuadido no autorizan ustedes (se refiere al Frente Cívico Revolucionario) esa extraña campaña inhábil, indiscriminada, y rezumante de ingratitud, donde se pide por hoja suelta al público cubano que no compren los periódicos censurados". Esto se escribió a dos meses de la caída de Batista.

Que nuestros líderes no estaban equivocados, ni lo están ahora, y que el ser de la Revolución se identifica con el tiempo son los temas básicos de lo que se está diciendo ahora. ¿Por qué "Prensa Libre" no trabajó sobre estas bases en vez de tratar de dividir la opinión pública?

A estos temas hay que agregar uno más: el de la unidad política; la unidad de todos los sectores y de todo el pueblo es imprescindible para cristalizar el programa del gobierno con la máxima brevedad; es, por otra parte, lo más indicado, ya que la Revolución sólo ofrece dos caminos a elegir: o se está con ella o contra ella. No caben términos medios y se demuestra con el hecho de que hoy por hoy en Cuba no existen personas neutrales. En Cuba, o en el extranjero, sólo existen amigos o enemigos de la Revolución. Dice Carbó en su carta: "...predicando los sagrados principios, por encima de los odios y de los combates: ni con unos ni con otros, con la República". Primeramente, ¿a qué República se refiere Carbó? A la farsa electorera, con seguridad. Y esto de ni con unos ni con otros es tan incongruente que debemos agregar... con Sergio Carbó. ¿Puede alguien citarme una persona o un país que en estos momentos sea indiferente o neutral a lo que está sucediendo aquí? ¿Dónde están en el extranjero los países neutrales con respecto a Cuba? De una forma o de otra a todos concierne lo que aquí está pasando, aunque sea solamente por nuestro comercio exterior. ¿Es que acaso las riquezas de Cuba, o su mensaje político, son indiferentes a naciones como Holanda o Indochina, por lejanas que estén? ¿Acaso el ser los segundos productores de níquel en el mundo y los primeros en azúcar da como resultado la indiferencia en las demás naciones?

Con esta Revolución sólo caben, pues, dos actitudes: o se la combate o se ayuda integrándonos en la unidad fundamental que imponen las circunstancias. La división trae consigo el confusionismo, la lucha de facciones, con la pérdida consiguiente del objetivo. Fomentar esta confusión es criminal, como ha venido haciendo "Prensa Libre".

De todos los sectores enemigos de la Revolución la prensa reaccionaria, con su rama radial en el caso de Conte Agüero, ha sido la más efectiva y el último bastión desde el cual confundir al pueblo, y ayudar a la quintacolumna, como en el caso del ex director del "Diario", Sosa Chabauld; y de toda esta prensa fue "Prensa Libre" la más peligrosa. Los 128 años del "Diario de la Marina" lo acreditaron ante el pueblo de Cuba con un diploma de infamias. Este periódico era ya el 1ro. de Enero del '59 fruta madura que caería al más leve sacudir. Sin embargo no se le cerró, con todo el derecho para hacerlo por circunstancias no sólo de generosidad, sino para que no se dijese que aquí no había libertad de prensa; y porque su fin era inevitable al no conjugar el verbo construir con el verbo mentir de los reaccionarios. Si un periódico se nutre de sus lectores como condición económica aquellos que atenten contra los intereses del pueblo morirán de inanición. ¿Acaso el pueblo compraba el "Diario de la Marina"?

"Prensa Libre" no contaba con 128 años de infamia. Mientras los Rivero no hicieron ostentación revolucionaria los Carbó señalaban antiguas gestas heroicas. Nunca a un hecho se le sacó tanto jugo como al desembarco en Gibara contra Machado. Pero del 33 al 58 van veinticinco años de "botellas", "contratos", "rifas" y "ventas", producto de lo que rentó Gibara; renta que parecía vitalicia y que estimuló a Don Sergio a seguir los pasos a Don Nicolás Rivero, creador de una dinastía de Pepinillos, para entronizar la suya de Ulises. "Constituímos una organización permanente", escribe Carbó; y la historia lo desmiente en menos de dos años.

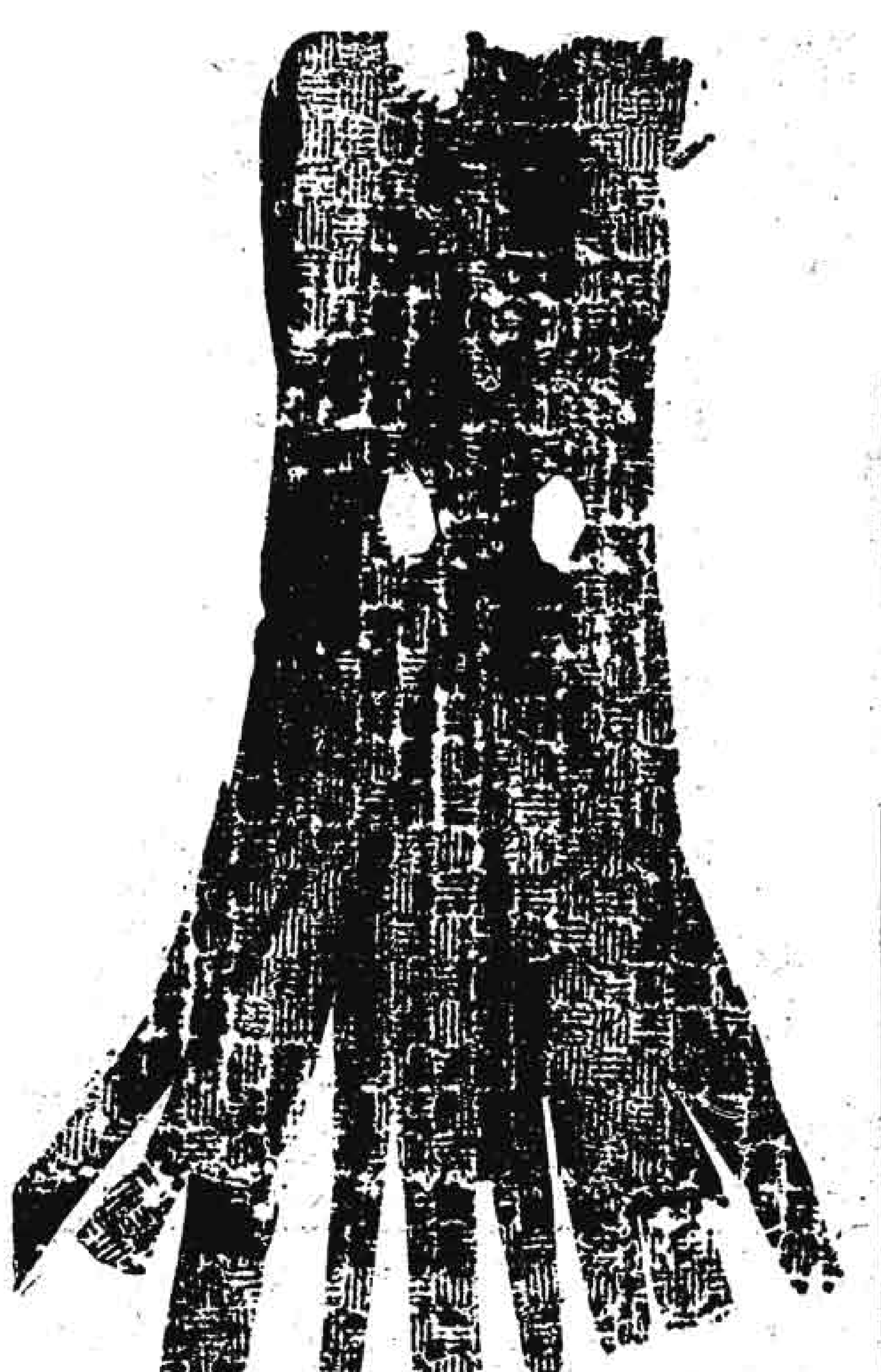
El hecho de Gibara, aislado en sí, no autoriza a nadie para situarse como revolucionario, ya que una revolución jamás se detiene en el tiempo; y un revolucionario genuino ejerce su misión hasta la muerte. Los hechos heroicos aislados no definen al revolucionario sino al aventurero. Esto en cuanto al padre.

En cuanto al hijo, ¿qué ha hecho jamás este narciso idiota, heredero de la hemofilia de corrupción de su padre? Nada, si es que soslayamos la cuestión de las contratas durante la dictadura y las rifas del periódico.

Pero este aventurero y el narciso de su hijo tenían en su periódico hombres peligrosos como Humberto Medrano. Los Medrano sí son dignos de tomarse en cuenta, porque pertenecen a ese tipo de escritor que impresiona a las masas ya que parecen escribir mojándose la pluma en el corazón. Sus plumas, más que tinta, parecen destilar lágrimas. Algunos espíritus simples lo creyeron sincero porque escribía "bonito"; el mismo estilo "bonito" en que hablaba Conte Agüero. En esto coincidían; aunque no sólo en la forma sino también en el fondo. Los dos trataban de abrir grietas en la unidad revolucionaria con el fantasma del anticomunismo; y tan afanosos se encontraban en estos menesteres que se olvidaron de los obreros que trabajaban en sus talleres y de que la época había cambiado; y entonces resultó que la grieta se les abrió debajo de los pies.

Ahora sólo les resta el asilo que ofrece el enemigo de Cuba; asilo que es parte del plan de agresión al cual ayudaban; asilo, en fin, en el cual permanecerán por los siglos de los siglos. Amén.

Y colorín colorado
que estas "prensas" se han terminado.



NUMERO 60 MAYO 23



